

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛

第九辑

中文社会科学引文索引
(CSC I) 来源集刊



南京大学出版

责任编辑 马蓝婕

李廷斌

责任校对 陶 菊

封面设计 冯晓哲

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-12838-7



9 787305 128387 >

定价：38.00元

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛

第九辑

中文社会科学引文索引
(CSSCI)来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛·第九辑 / 南京大学戏剧影视研究所编.

—南京:南京大学出版社,2013.12

ISBN 978-7-305-12838-7

I.①南… II.①南… III.①戏剧评论—中国—文集

IV.①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 316338 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

网 址 <http://www.NjupCo.com>

出 版 人 左 健

书 名 南大戏剧论丛(第九辑)

编 者 南京大学戏剧影视研究所

责任编辑 马蓝婕 李廷斌

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 常州市武进第三印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16 印张 13.75 字数 280 千

版 次 2013 年 12 月第 1 版 2013 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-12838-7

定 价 38.00 元

发行热线 025-83594756 83686452

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

----- 戏剧创作与批评 -----

看南大校庆话剧《蒋公的面子》有感 董 健 / 1

温方伊的“通灵宝玉”——从《蒋公的面子》看南京大学现代戏剧学科传统 吕效平 / 6

----- 中国古典戏剧 -----

“四大声腔”问 洛 地 / 13

元曲声、词关系研究 许莉莉 / 25

戏文之结构及其变迁 解玉峰 / 35

《荆钗记》地方声腔演出本蠹测 赵兴勤 / 47

《琵琶记》的困境：从创作到接受 陈 恬 / 52

论“荆刘拜杀”之称的经典化历程 邹 青 / 64

《扬州画舫录》作者李斗早年行实系年考 孙书磊 / 76

论方成培《雷峰塔传奇》在白蛇故事演变中的意义 顾圣琴 / 85

名实之辨——对梅兰芳“‘移步’而不‘换形’”说的时代解读 张一帆 / 97

----- 中国现当代戏剧 -----

论爱美剧时期文学与演剧关系的调整及近代戏剧审美风范的构建 马俊山 / 112

1920年代中国话剧的民众之结：从底层叙事到革命叙事 陈爱国 / 120

论陈白尘的革命现实主义戏剧观 文彬彬 杨 雪 / 133

捍卫新生：新中国的成长“插曲”——十七年“社会主义戏剧”捍卫模式研究 申 燕 / 141

1980年代初“拨乱反正”背景下“伤痕反思”话剧创作论 丁文霞 / 152

走向市场的“先锋”与“伪先锋”——话剧《恋爱的犀牛》及其论争研究

李兴阳 贺小力 / 159

台港澳戏剧

在狱中传递台湾现代戏剧精神——杨逵在 1950 年代台湾剧坛的意义 胡星亮 / 169

论香港“九七”社会写实性戏剧创作 洪 宏 / 180

外国戏剧

论中国文化对约翰·凯奇音乐、戏剧思想的影响 高子文 / 188

学术史反思与书评

加强戏剧接受研究,构建综合的立体的戏剧研究格局(上) 陈 军 / 196

《唐戏弄》:唐剧学的一枝独秀与戏曲史的别开生面 李占鹏 / 206

冷板凳上的热关怀——简评《中国话剧艺术漫论》 殷 璐 / 212

看南大校庆话剧《蒋公的面子》有感

南京大学文学院 董 健 口述 高子文 整理

一、史中有戏，戏中有史

我很高兴能够在南京大学一百一十周年校庆期间看到《蒋公的面子》这出话剧，这是献给校庆的精神美餐。中国的大学大都是在 19 世纪末 20 世纪初建立的，到今天差不多已有了一百多年的历史。从 1998 年北大校庆起，全国各地都开始兴师动众，纪念校庆。但是不夸张地说，校庆发展到今天已经形成了一种模式，这一模式的核心就是浓厚的官味和商味。官味指的就是官本位，通过接待有权势的人来强化学校对政治的依附。本来，学校通过校庆筹资很正常，可在我们这里却往往加进了商业的因素。去年清华校庆就是一个显著的例子。今年，我们的校庆，学校提出一个口号叫作“序齿不序爵”，这确实是很好的。但是光讲“序齿”恐怕还不够。我认为校庆的目的应该是总结学校历史上办学的经验教训，找到其自身的文化传统，并把它发扬光大。增加校庆的学术性和精神性探索，为我们当前的办学之路提供借鉴，这才是校庆的核心价值。

从这个角度看，文学院戏剧影视艺术系制作的这个戏剧，我觉得正好实现了这一诉求。这个戏从精神的角度挖掘了我们校史上的一些细节，有很强的学术性和思想性，带给我们启发。该戏名为“蒋公的面子”，将 1943 年蒋介石在中央大学任校长这一历史事实作为题材。关于这段历史，过去我们无论从左还是从右的角度，都不太敢碰。但这个戏的作者却勇敢地对此予以了处理，并且处理得非常好。

从对待历史这一点看，这个戏写得比较真实。首先，作者并没有简单地辱骂蒋介石。“文革”时我们出于政治原因完全地否定了蒋，正如戏中所写的，叫他“蒋该死”。但从历史看，中央大学在蒋介石当校长的情况下仍是有发展，有成绩的，因此不能简单否定。其次，她比较真实地描绘了当时三位中央大学教授不同的政治倾向和思想状态。时任道是一个带有左翼倾向，对国民党政治有很强批判性的知识分子。蒋介石曾下令打死过他的学生，他对蒋的专制统治非常愤怒，不能接受。夏小山则是另外一种典型，埋头做独立学问，好美食，对蒋介石既不反对也没有兴趣。在我们南大中文系的教授中可以找到不少这样的原型。夏小山尽管承认蒋是整个国家的领袖，但从学术而言，他认为蒋没有做校长的资格。在戏中，他仍想去赴宴，原因是他想吃宴会上的一道菜。这个人物的性格被刻画得非常细致真实。卞从周则是一个比较官方化的教授，他拥护政府，希望能够去赴宴。但他也并非那种昧着良心不顾事实的官方走狗，基本上

仍可以认为是知识分子中偏右的类型。作者描写了这三个教授对蒋介石当校长的不同态度,通过是否去赴宴,是否给蒋公这个面子将各自的形象刻画出来。

更为可贵的是,戏剧作者对于一种真实存在的知识分子精神的把握。无论这三位教授有着怎样的差别,是拥护蒋还是反对蒋,总体上看,他们都有着一个共同的价值,那就是知识分子人格的独立。他们并不把蒋介石请吃饭当做是皇帝的赐宴。即使是官方化的教授卞从周也没有这种倾向。这点恰恰是我们校史中最重要的精神传统,可惜多年来被我们忽视了。在1949年后,知识分子经过了历次运动,大学中的精神传统受到了巨大的冲击。举一个例子,在1950年代,南大生物系有一个教授,某个项目很有成就,正好毛泽东来南京接见知识分子,他就去了。回来之后,他激动地说:“我的手不能洗,你们赶快来握一握我的手,这是毛主席握过的手。”他的这种感受是真诚的。前不久,我读到一些知识分子回忆自己五十年代时的思想状态,那种如坐春风的幸福感。这些感受既是真实的,但又显得多么可笑和可悲。可是我们在1943年的中央大学的教授中看不出这种人身的依附,即便从和蒋介石关系不错的卞从周身上也很难看出来。作者把握住了这一点,写出了我们现实生活中所失去了的东西,写出了大学知识分子的独立思想和自由精神,这非常难得。同时,对这一主题的表现,她并不是通过抽象的说教,而是选择一系列的细节,充满了生活味道。尤其是对夏小山教授的塑造,写他既想吃火腿烧豆腐这道菜,因而准备去赴宴,又不赞成蒋当校长,因此要求蒋改掉请帖中的身份,显得非常生动。

在这三位教授身上我们可以看到,作为教授,他们拥有自己的人格,他们看重自己的岗位,在统治者面前,他们能够保持自己的价值判断,坚持自由与独立的精神。用这样一个戏来回忆南大校史,我觉得确实做到了史中有戏,戏中有史。

二、才华与自由精神

该剧的作者温方伊,只有二十一岁,是文学院戏剧影视艺术系的本科生,现在正读三年级,能够写出这个戏,确实是不容易。在演出当天,吕效平教授引用了我的话说了关于才华的问题。我的确讲过这方面内容。我认为,就戏剧专业而言,研究和创作都离不开才华。但研究和创作需要才华的比重并不一样。做研究,恐怕有八分的努力,两分才华即可出成绩,但剧本创作和舞台实践所需要的才华比重则要大得多。

那么才华是什么呢?这很难说清楚,才华并不仅仅是指聪明,尽管它包含了聪明。有智慧的人并不一定有才华。我觉得,才华很可能是这样的东西:一个聪明的人,从对生活的感受中,发现了一种天然的合乎规律的价值观。有一些聪明人,知道编剧的技术,会写戏,但他却找不到这种价值观,或者说找到了一种错误的价值观,效果就截然不同了。戏与别的艺术门类不一样,戏说到底是一种自由精神在公众面前的公开的、集体的亮相。这种自由精神,天生不会顺从现存的文化道德规范。简单地说,戏剧就是要在精神领域“捣点乱子”。规规矩矩的东西根本不配称作戏。俄罗斯的文艺理论

家巴赫金所讲的“狂欢化”恐怕也可以这样来理解,他强调的正是这种民间对官方的否定,一种造反的精神。人们很喜欢引用拿破仑的话说“不想当元帅的兵不是好士兵”,但人们不记得拿破仑还有另外一句话叫做“没有自由精神的士兵打不好仗”。实际上没有自由精神的人,一样编不好剧本。从这个二十一岁的学生的作品中,我们能够清晰地看到这种自由精神。

戏中,她所写的是两段生活,无论是1943年的那段,还是“文革”中的那段,离她本人都比较远,但她通过对一些资料的阅读,根据一些老师的回忆,比较真实地把握了这两段历史。更为可贵的是,除了表现历史的真实外,温方伊还能够用今天对生活的感受来观照那两段历史,使之与今天的现实发生碰撞。这一碰撞所产生的火花使我们感到非常亲切。我们看到的是历史,想到的却是今天的现实。演出中,我注意到现场观众的反应,他们用笑声表达对戏中内容的接受和赞同。最典型的例子就是剧中有台词抨击政府腐败时,观众反响非常强烈。之所以引起这种反响,事实上体现的是观众对当下现实的一种感受。观众对今天腐败的感受与戏中的历史呼应了。所以我觉得,才华就是指一个作者能够在把握历史的同时,把自己在生活中的感受通过自己的价值观成功地表现出来。这一点可以说温方伊做到了。

从技术层面看,能够编写剧本的学生在很多学校可能都能找到。但是,并不是每个大学都能找到这样有才华的学生。有些人很聪明,能够写出一个干干净净有戏剧性的戏,但未必能够拥有这样强大的精神力量。在这一点上,我觉得是南大为她提供了很好的背景。南大的历史传统、文化氛围和当前的状态,为她的创作提供了动力。如果这样的题材让北大的新左派教授来写,恐怕会是完全不同的东西。

我觉得有必要重新梳理一下南大的传统。在20世纪初,南大与北大相比是比较保守的,当时的学衡派与新青年有过多次的论战,以至于人们或许以为南大缺乏自由的精神。事实上,有一点必须澄清,尽管在一些激进的口号上,学衡派的确与北大知识分子有分歧,但在对待现代化这一总体的要求上却是一致的。学衡派精通古文,熟悉外国,主张开放,尤其在知识分子的独立精神这一点上,和北大是一致的。我在校庆一百年的时候写了一篇文章《立人为大学之本》,谈了南大的传统。尽管我们没有出现李大钊和陈独秀这些共产党的创办人,但在自由精神这一点上,在中国的现代化与启蒙这些方面,我们与北大从来都没有区别。

从1949年以来,中国大学的这种独立、自由精神一共经历了五次破坏。第一次是1952年的院系调整,南大的损伤可以说是最厉害,法学、社会学等等被认为是危险的学科都被砍掉,工科被分出去,整个被肢解了;第二次是1957年的“反右派”斗争,凡是坚持大学精神的人,一旦公开地表露这样的观点,都被打成了“右派”;第三次是“文革”,全国性的大灾难,南大也不能幸免;第四次是在1989年后到1992年邓小平南行之前,这是我亲自经历的,感触极深,这几年推行极“左”的一套,对南大的科研教学的基本精神作了根本性的破坏;第五次是20世纪90年代中期开始,直到今天仍然持续的经济大潮的冲击,很多高校开始搞产业化,从一个教育机构变成了圈钱的工具。很

多学校经过这些破坏后,大学精神便荡然无存了。但南京大学却依然保持着这个线索不断,仍能够不绝如缕地坚持着独立和自由的精神,时隐时现、时强时弱地通过一些细节表现出来。

在《怀念高华》的文章中,我提到了五次南大独立研究的立场与有关当局的矛盾:第一次是关于“真理标准”的讨论,人尽皆知,这里不谈了;第二次是1980年代应学犁(蒋广学)对于农业合作化的批判,当时遭到“查处”,但现在看来,对的是南大;第三次是许志英发文论述1919年为新旧民主主义分界线不准确,也遭到严厉批判,并有不少学界同仁迫于压力而来“围剿”许志英,而现在许的观点已成为学界公认的常识了;第四次是哲学系学生马丁(宋龙祥)谈市场经济的文章,受到指责和批判,现在马丁之说也已成了常识;第五次是1990至1992年,南京大学坚决抵制国家教委(今教育部)发动的“清理文科”的政治运动,当时南京大学压力很大,但南大文科受到了保护,事后看来,这抵制是完全正确的,连教育部的人也不好意思再谈当年的“清理文科”之事了。这五次冲突正是南大精神传统的体现。即便在目前大学精神普遍萎靡的情况下,南大还能有这样的学生,写这样的戏,并且制作演出,为大家所接受,这也正好说明了南大自由精神仍然存在。

三、关于两个时段的对比

这个戏通过暗转的方法不断表现两个时段所发生的事。一个时段是讨论是否给蒋公面子去赴宴,另一个时段是表现1967年“文革”中知识分子的状态。从分量上看,“文革”的这段处理显得不够充分。

作者温方伊来访问我的时候,我曾建议,描写这段历史最好应与当前知识分子的精神失落做比较。我们可以看到,今天的知识分子精神已经退化到怎样的程度,别说是一把手,就算是一个部级干部接见都会感到无限的光荣。我曾写过一篇文章批判自己,作为一个知识分子,过去我一直有花瓶情结,觉得给政府当花瓶很光荣,用一句话总结就是“很喜欢领导重视”。记得在“文革”后期,我开始被重新使用。江苏省委的刊物《群众》约我写稿。我就按照当初“评水评红”的精神写了一篇文章。杂志编辑部告诉我说,这是省委书记许家邨亲自审阅定稿的,并且说我的文章写得很好。当时我感到受宠若惊。新中国成立后,领导的欣赏、表扬、重视,对知识分子来说是一种很重要的精神动力,我当时就是这样的状态。

新中国成立后知识分子从原先的独立精神,蜕变到对“领导”的崇拜,这是一个渐渐演变的过程,并不是一下子完成的。知识分子的这种依附性是我们中国的文化特产,在今天的西方社会很难看到。我曾读到一个报道,法国总统萨科齐出席一个会议,想要主动与一个青年握手,结果被那个青年断然拒绝。在我们中国,这种文人的依附性有着很长的文化传统,过去皇帝要召见,不管是怎样坏的皇帝,对于知识分子来说,都是极大的恩宠。但在1943年,情况已经所有不同,蒋介石请吃饭,教授们却开始讨

论是否给他这个面子,这是带有极大主动性的行为。这也可以看出,中国社会经过了20世纪初几十年的现代化发展,知识分子已经取得了不小的进步。

所以我就想,能否将1943年的这段戏与今天知识分子的面貌做一个对比。这样的要求从编剧技巧上看恐怕有一些困难。1943年的教授到现在都已经去世了。现在的这个本子将时间选择在“文革”,我觉得对比性还是不够,处理得过于简单和表面。如果能把这一点改得更好一些,将可能更有利于我们在现实生活中来发扬我们的大学精神。

2005年温家宝在看望钱学森时,钱学森提出了著名的钱学森之问,他说为什么我们在新中国成立后培养不出杰出人才。我觉得钱学森之问有一个很重要的潜台词,他没有明说,但意思却已经很明确。独立、自由精神萎靡不振,因此培养不出人才。我想,这个戏也应当想办法将这点意思融入进去。

温方伊的“通灵宝玉”

——从《蒋公的面子》看南京大学现代戏剧学科传统

南京大学文学院 吕效平

去年5月,南京大学文学院戏剧影视艺术系本科三年级学生温方伊完成了她的“学年论文”——喜剧《蒋公的面子》,作为她的“论文”导师,我指导了她的创作并执导了这部喜剧。我们用这部戏来纪念南京大学的一百一十周年诞辰。当时我说,“如果这部戏演到三十场,将会成为一个地方性的文化事件;如果它演到五十场,将会成为一个全国性的文化事件。”自首演至今整整一年过去了,《蒋公的面子》已经演出五十五场,再过几天它将在北京演出。它在北京必然会引起业界和学界的讨论已经可以清晰地预见。我不想收回我一年来多次说过的对于《蒋公的面子》的评价:“如果你知道中国当代戏剧的现状,你就知道《蒋公的面子》在当代中国戏剧中的少有高度;但是如果你知道世界戏剧的状况,你就知道《蒋公的面子》到底还是三年级本科生的习作。”^①我这里说的,当然是指《蒋公的面子》剧本,这部戏目前仅有的剧场演出,无论在导表演方面,还是在舞美方面,除了呈现剧本之外,还很少有更积极的创造。如果说《茶馆》是一个以卓越的表导演艺术克服了剧本平庸的范例,《蒋公的面子》则是一个优秀剧本凭借基本得体然而平庸的剧场呈现也能展示其魅力的例子。更重要的对比是,《茶馆》剧本出自于一位已然杰出的成熟文学家,而《蒋公的面子》则是一位“未出茅庐”的三年级本科生的处女作——在这个对比中我们可以看到:某些东西的丢失,使曾经被证实的才华也随之丢失了;某些东西的获得,则可能激活未曾展示过的才华。

《红楼梦》中的贾宝玉有一块与生俱来、须臾不可离身的“通灵宝玉”。玉在,宝玉聪慧异常,光彩夺人;玉失,宝玉便痴呆木讷,黯然失色。资质出众的艺术家往往也需要护佑和激活才华的“通灵宝玉”。我的导师董健教授在他评论《蒋公的面子》的文章中,以“才华与自由精神”为题,用一节专门讨论了这个问题。董健教授说:“才华很可能是这样的东西:一个聪明的人,从对生活的感受中,发现了一种天然的合乎规律的价值观。有一些聪明人,知道编剧的技术,会写戏,但他却找不到这种价值观,或者说找到了一种错误的价值观,效果就截然不同了。戏与别的艺术门类不一样,戏说到底是一种自由精神在公众面前的公开的、集体的亮相。这种自由精神,天生不会顺从现存的文化道德规范。简单地说,戏剧就是要在精神领域‘捣点乱子’。规规矩矩的东西根

① 吕效平《青春戏剧档案·后记》,《青春戏剧档案》,群言出版社2013年版,第395页。

本不配称作戏。”^①用董健教授的话说,这件被晚年老舍丢失、被少年温方伊获得的“通灵宝玉”,就是“自由精神”。剧作家的自由精神,不单会因为价值观的错误而丢失,例如《茶馆》背后的价值体系,是把时代简单分为“新”“旧”两极的政治观念和当年的乌托邦理想;剧作家的自由精神,甚至还会因为臣服于既有的“文化道德规范”而丢失,这种“丢失”,原因不一定在于剧作家所臣服的“规范”之对错,关键在于剧作家这种“规规矩矩”“臣服”的姿态。董健教授说:“从这个二十一岁的学生的作品中,我们能够清晰地看到这种自由精神。”温方伊肯定比她的大多数同龄人读过更多的书,她也一定比她的大多数同龄人具有更好的观察力、理解力和运用汉语的能力,但是最后,她还必须有这种“自由精神”才写得出《蒋公的面子》。这种“自由精神”便是温方伊的“通灵宝玉”。

在《蒋公的面子》所引起的讨论中,有一个问题被反复提起:温方伊出现在南京大学是不是一个偶然?这个问题里,实际上包含了一个悖论:《蒋公的面子》试图回答钱学森关于几十年来中国大学为什么培养不出顶尖人才的“临终追问”,试图为当代大学呼唤“独立人格”和“自由思想”。如果南京大学是钱学森“临终追问”所涉的一个例外,这所大学已经是“独立人格”和“自由思想”发展的理想天地,那么,温方伊写作《蒋公的面子》所必需的焦虑和激情是从哪里来的呢?如果南京大学并非钱学森“临终追问”的例外,“独立人格”与“自由思想”在这里同样受到钳制,那么温方伊的“通灵宝玉”是从哪里来的呢?董健教授在他的文章里概括了中国大学独立、自由的精神在当代遭遇的五次破坏,南京大学虽也未能幸免,但“却依然保持着这个线索不断,仍能够不绝如缕地坚持着独立和自由的精神,时隐时现、时强时弱地通过一些细节表现出来”。正是在这个意义上,董健教授认为,无论如何,南京大学为温方伊“提供了很好的背景”,“南大的历史传统、文化氛围和当前的状态,为她的创作提供了动力”。《蒋公的面子》的创作和演出本身,也是董老师在这里所说的“细节”之一:虽然是一百一十周年校庆的“献礼剧”,然而却没有一个部门、没有任何人提出审查剧本和审看排练;校长自己购票看戏;分管宣传工作的党委副书记甚至因买不到当场戏票吃了闭门羹。

对温方伊们的成长来说,比这些“细节”具有更深意义的,是南大中文系(文学院)和戏剧学专业老师们自觉守护的价值传统和治学传统。当我们探寻中国话剧传统的时候,我们从戏剧史书上找到的多是对它现实主义“战斗”传统的描述,这些描述从某种意义上讲是正确的。诞生于“五四”启蒙运动的中国话剧,在其最初几十年的发展历程中,确实积累了较多的“战斗”传统,而较少作为艺术高居于实践性世界之上的“诗意”传统资源,以至于当它的“战斗”传统转化为一种服务于政治甚至专制的工具时,它自身很少能够从其传统中找到与这种“奴役”相对抗的艺术性资源。当我们讨论中国大学的传统时,也需要辨析《蒋公的面子》剧中时任道和夏小山所代表的既互相联系,又互相区别的两种传统。其前身为东南大学、中央大学的南京大学,在历史上没有出现过大钊、独秀这些追求现代化的激进主义领袖,相反,东南大学的“学衡派”倒是

① 董健《献给校庆的精神大餐——看话剧〈蒋公的面子〉有感》,《南京大学报》2012年6月20日。

与北方的“新青年派”有过分歧和论争。但是“学衡派”教授与“新青年派”教授都是中国最早的现代知识分子,在坚持个人主义价值观上,在“独立、自由精神”的高度自觉上,他们是一致的。所不同的是,“新青年派”中的激进主义者更倾向于关怀和改造社会,而“学衡派”则更倾向于关注学问和自身的精神世界,与社会运动保持着距离,警惕激进的主义对个体独立人格和自由精神的消解。南京大学的这一传统与激进的“新青年派”相比,对于新政权建立的贡献有霄壤之别,因此也一直受到贬抑。然而它的好处,是在后来对于个人主义声势浩大的改造中,始终处于消极的被动者地位,而没有成为积极的主动者。南京大学的戏剧学科,是中国惟一有着九十余年历史的高校戏剧学科,只要列举九十多年来在此薪火相传的教授们的名字,就不难体会到南京大学那种温和内敛,守护学术与艺术园地,守护个人独立、自由精神的传统在这个学科的传承,这些教授中有:吴梅、陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、陈瘦竹、陈白尘……在当代历史中,每当其势汹汹的改造运动过后,这个传统总是能够从刚刚淹没它的滔滔洪水中显露嶙峋的身姿,虽不丰腴,但也可聊供灵魂的飞鸟暂栖;在当今,它也许是能使傲慢的权力稍有忌惮,使同样傲慢的金钱略感自卑的惟一的東西。能不能让温方伊们感知这个传统,敬畏这个传统,接受这个传统,对于他们的成长来说,是至关重要的。如果仅仅让他们知晓“五二〇”反饥饿、反内战、争民主、要自由的“战斗”传统,他们便无从获得作为艺术家所必需的“通灵宝玉”。

自20世纪80年代的“思想解放”运动以来,南京大学的戏剧学科始终清醒和自觉地维护着这个运动的成果,清醒和自觉地坚持着独立、自由的学术精神与艺术精神。董健教授看到当代戏剧生产过程中以“集体主义”之名对于艺术家个性的扼杀,他说:“扼杀个性的所谓‘集体主义’,实质上不过是一种 Totalitarianism,直译就是‘整体主义’,‘就是认为有一个至高无上的整体利益和代表这个利益的、不容置疑的整体权力……这就给极权主义和伪个人主义的结合提供了一个空间,以至于导致了以追求个性解放始,到极端地压抑个性终,这样一个启蒙的悲剧’^①。”^②在董健教授看来,这个拒绝接受个人主义价值观的尚未完成“启蒙”的社会,实际上仍在“古典主义”时代,董老师引用英国批评家赫伯特·里德的话说:“假如要一语道破古典主义内涵的话,在我们看来,它现在,而且一贯都曾表现着压抑。古典主义是政治专制的精神同伙。(它的种种教条不过是)用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念……所以,这些东西决不会表现任何自由决定后的愉快,只代表一种强加于人的理想。”^③根据这个认识,董健教授把中国当代戏剧称为“社会主义古典主义”或“社会古典主义”戏剧。我本人则注意到法国古典主义戏剧与古希腊悲剧和莎士比亚戏剧的差异:17世纪的法国人把路易宫廷的趣味当作绝对真理,用以扼杀艺术家的自由精神,其结果是阉割了欧洲悲剧用“好人从顺境转入逆境”的故事拷问现实与人性的本质,使悲剧只剩下“严肃”文体的

① 引自秦晖《在继续启蒙中反思启蒙》,《南方周末》2006年6月5日。

② 董健《中国当代戏剧史稿·绪论》,《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第19页。

③ 同上,第5页。

意义,用“时代精神”、伦理榜样这些宫廷意志的卑微回声和庸俗的煽情充塞剧场。而17世纪法国古典主义戏剧的这些限制精神自由的特征,也正是董健教授所谓“社会主义古典主义”戏剧的特征。一个简单的事实是:20世纪“思想解放”时期大量涌现的悲剧作品,在90年代以后几乎绝迹,深刻的悲剧《曹操与杨修》被浅薄矫情的《贞观盛事》、《廉吏于成龙》所取代,《桑树坪纪事》和《天下第一楼》的精神高度迄今没有被超越……在我看来,戏剧创作中精神自由的高度是不难判定的,这就是看你能否做出真正的悲剧或者喜剧作品。一切正剧都是艺术精神屈从于“真理”的产品,在较好的情况下,是屈从于“革命”的“真理”,在较糟的情况下,是屈从于“现存的文化道德规范”。悲剧或喜剧是剧场里自由的精神必须达到的高度。我们在教学中,始终坚持用这些对于戏剧历史和现状的剖析与思辨教育学生清醒而自觉地维护自己独立、自由的学术和艺术精神。

温方伊和她的《蒋公的面子》在南京大学戏剧学科并不是孤立的或偶然的。董健教授多次说过,他和陈白尘先生20世纪80年代编写《中国现代戏剧史稿》的时候,遭遇“清理精神污染”,当时的国家教委下文,要求文科教材的编写者自查,清除某些规定内容,陈白尘先生断然拒绝,说:“如果跟着教委的这个文件做,这部教材肯定是短命的。”多少年来,文科学术和艺术创作一直被要求紧跟“现实”,服务于“现实”。陈白尘先生告诉我们:只有和“现实”保持必要的距离,只有坚持研究与创作的独立性,才能有真的学术和真的艺术。陈白尘先生的老师田汉曾经主张“戏剧必须在野去做”,他的这个主张,一直激励着南京大学艺术硕士剧团的创作和演出。在我们看来,戏剧创作必须是艺术家个人的精神活动,戏剧作品必须坚持艺术家的个人属性,而不应该像它当下这样在绝大多数情况下属于政府,由政府部门视为宣传政绩和教育百姓的工具,指挥艺术工匠完成。2005年,我们创作和演出了《〈人民公敌〉事件》,这部戏描写一群在淮河边成长的大学生,看到淮河的严重污染,暑假回家排演易卜生的剧作《人民公敌》,希望借此鼓动家乡小镇的市民治理环境,反对污染,起初支持他们排戏的工厂主在知道了他们的剧目和意图后开始打压他们,政府和媒体也先后背叛他们,加入了阻止他们的行列。大学生们发现,他们所处的环境竟然与易卜生《人民公敌》主人公所处环境完全一样,他们不得不在理想与现实之间作出痛苦的选择。另一所高校希望购买《〈人民公敌〉事件》剧本,计划将其修改后争夺国家级大奖。为此,他们请来了中国剧协一千专家“会诊”剧本,当时的中国剧协秘书长说:“中国政府对环境是负责任的,不可以把中国政府与一百五十年前的挪威资产阶级政府相对照。”我们拒绝了“专家”这种为把个人戏剧作品“国家化”而进行的阉割,2006年自己重新制作和上演了这部戏。它没有获得任何戏剧奖,但是却深深刻印在几千南大学子的心灵深处。它在北京演出时,观众将其与《哥本哈根》(英国)、《安魂曲》(以色列)、《艺术》(法国)并列,称为自1990年以来,北京上演的四部“最好的戏”。观众所以这样讲,肯定不是因为《〈人民公敌〉事件》的艺术水准,而是因为它与另外三部外国戏剧在精神上相通的东西。这种东西,使《〈人民公敌〉事件》成了当今中国戏剧的一个例外,正如当年《北京日报》的剧评

所说:“今天的戏剧舞台上之所以没有《人民公敌》这样的作品,不是今天的中国不存在类似的问题,恐怕也不仅是我们的剧作家们缺乏易卜生的才华,而恰是由于戏剧界也正在演化成《人民公敌》里的那个小镇甚至有过之而无不及,许多人都会在这出戏里看到自己的影子。”^①

陈白尘先生的弟子、剧作家李龙云在南京大学纪念中国话剧诞生一百周年的会上用“学缘基因”这个他自造的词,来描述他与陈白尘先生、与南京大学中文系的关系。他说:“我一直认为中国人对师生关系包括师徒关系,那是一种泪血的关系,是打折了骨头连着筋的关系,有时候说,我认为,从一定意义上讲,中国文化的传承在这个渠道是起着举足轻重非常重要的作用。陈老的人格会影响董健老师,会影响我们,也会影响我们的学生……”20世纪70年代末,李龙云因为写作了剧本《有这样一个小院》受到极“左”的保守势力的围攻和压制,陈白尘看了剧本后说:“就要招这样的人!我们不仅需要编剧的技巧,还要有思想,要有精神,我们缺的就是这个!”后来陈老通过校长匡亚明,甚至通过当时的教育部长蒋南翔,在招生工作已经结束后,破格把李龙云补录进了南大,攻读硕士学位。在戏剧日益被“国家化”的这二十年里,李龙云始终自觉地坚持个人的写作,只有一次在非常特殊的情况下,他接受市政府的命题,写作了《万家灯火》。事实上因为李龙云的文学功力之深,《万家灯火》虽然写了政府的政绩,也很难说它不属于艺术家的个人作品。但李龙云在说到这个“命题”的时候仍然羞愧万分,几乎落泪,反复强调这是他写作生涯的惟一一次。我始终认为,李龙云在拒绝诱惑,拒绝成为国家“戏剧工程”的匠人的这些年里,寂寞地写下的《天朝上邦》三部曲,是中国本世纪最伟大的戏剧作品。可惜本世纪的中国导演已经习惯于把自己凌驾于戏剧文学之上,再加上惯于“获奖工程”的制作程序,疏于剧场的个人独创,结果把这部作品给阉割了。我始终觉得,李龙云的《天朝上邦》还一直静静地躺在他书桌的抽屉里,等待着下一个中国剧场艺术的巨匠的降临。对于真正有文化、有才华、有眼光、有野心,尤其是有“自由精神”的导演来说,《天朝上邦》是一个巨大的机会。

人们一般会把《商鞅》看作陈白尘先生另一位弟子姚远的代表作,这部戏确实是中国戏剧20世纪90年代最重要的作品。但是,无论如何,被董健教授称为“社会主义古典主义”的当代中国剧场接受《商鞅》尚无困难,而接受姚远的另一部作品《马蹄声碎》,却是需要等待新的思想解放过程了。以《马蹄声碎》之名已经在剧场演出的这部戏,实际上是被以“国家”和“革命”的名义阉割了的作品。姚远的原作,像雨果的《九三年》一样,是以超越了“革命”的更高精神自由的目光审视着尘埃落定的“革命”。虽然革命文艺必然地要把革命描写成绝对的正剧,予以歌颂,但是,当革命已经尘埃落定,革命文艺随之结束了自己的使命以后,新文艺必然会通过更为广阔的视野发现,一切革命都是悲剧性的,因为革命一方面必然地是一个时代走出绝境所必需的,一方面也在自己的进程中残酷地毁灭那些鼓舞革命理想的人道主义原则。《马蹄声碎》原作描写一

① 傅谨《中国为什么没有易卜生——由〈人民公敌事件〉想到的》,《北京日报》2006年9月12日。

支长征中面临绝境的红军部队，为了绝处逢生，试图抛弃拖累部队的伤员和女兵。作者在这里追问的道德问题，生动地体现在一个更细微的事件上：一匹战功累累仿佛士兵们的战友一样的马匹负伤了，红军应不应该杀死它并且分食它？姚远反复地追问这个道德难题：五个艰难追赶大部队的的女兵中，有一个生娃娃了，她们应该选择抛弃生育的战友呢，还是应该根据人道原则留下来陪伴她直到一起死于敌人手中？红军部队是应该炸毁桥梁，把女兵战友抛在河对岸任其遭难呢，还是应该冒着全军覆没的极大的危险，把桥梁留给女兵们归队？这些问题，正是雨果在《九三年》里所追问的：在“革命”的最高原则之上，有没有更高的人道主义原则？雨果发出这个追问的时候，距离1793年的这个法国悲剧已经八十年了。中国剧场也只有在终结了“社会主义古典主义”之后，才会接受这个追问。

上海的剧作家赵耀民也是陈白尘先生的弟子。我注意到，他和他的师兄李龙云一样坚持个人写作的原则，不肯沦为工匠。也是在南京大学纪念中国话剧诞生一百周年的座谈会上，他直率地说：“大家都在庆祝这个百年，我作为一个喜剧作家发现：这一百年来的喜剧作品，没有一部在今天还具有舞台上的生命力。我只好以‘展望中国话剧下一个百年’为题来演讲，希望在下一个百年，中国剧作家都有自由地写作的精神与空间……”赵耀民像一个淘气的孩子，他的这个话是有“僭越”之嫌的，他的导师陈白尘就是过去百年中的一位喜剧作家。但我想，假使陈白尘先生听到赵耀民这段话，他也会开心微笑的。因为陈白尘作为一位革命剧作家，他的那些喜剧作品也许在今天已经随着革命的终结其剧场生命也终结了，而陈白尘先生“天生不会顺从现存的文化道德规范”的“自由精神”却留传给了他的弟子，使赵耀民敢于说出这样“僭越”的话来。实际上，正是由于坚持了导师这种“自由精神”，赵耀民的喜剧作品并不如他自己所说，失去了当代的舞台生命力。20世纪80年代，随着“思想解放”运动的开展，中国戏剧进入了一个悲剧生产的年代，这一时期的戏剧代表作，《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《天下第一楼》、《曹操与杨修》都是悲剧作品。进入90年代以后，“思想解放”终止了，戏剧的悲剧生产时代也结束了，20年来，我们看到的都是看上去充满自信的正剧。悲剧和喜剧的创作，是以高度的精神自由为前提的，一个时代的精神自由是以“思想解放”为前提的。真正的喜剧需要比创作悲剧更高的精神自由，可以预计，当下一个“思想解放”时期到来的时候，这个时期的戏剧代表作非常可能将会以喜剧作品为主。赵耀民的《天才与疯子》是上一个“思想解放”年代里的喜剧代表作，如果我们超越1980年代的思想高度，坦然地承认现代化的核心价值观是个人主义，我们便会从这部喜剧中重新发现令人惊喜的当代意义。

《蒋公的面子》去年报名参加“第三届中国校园戏剧节”遭拒了。中国剧协拒绝《蒋公的面子》事实上并不是出于偶然的个人原因，或者偶然的失误，它是根据戏剧节章程对于参加作品的要求拒绝了这部戏。幸好温方伊坚持了自己独立、自由的精神，没有根据这个限制独立个性和自由精神的“社会古典主义”章程来写作，根据这个章程做出的所谓“戏剧”肯定如董健教授所说，是“规规矩矩的”“根本不配称作戏”的东西。正是

根据自由精神的有无和高下的判断,我才会说“‘第三届中国校园戏剧节’剧目的总和,也抵不上温方伊这一部戏”。温方伊说:“《蒋公的面子》作为南大一百一十周年校庆的献礼剧而没有接受审查,在这个自由空间‘寸土寸金’的时代,空间够大……剧场的‘空间’是戏剧发生的要素,而思想的‘空间’是戏剧产生的要素。没有‘空间’,哪来的戏剧?南大的‘空间’,足够孕育戏剧。”^①比南京大学的戏剧创作自由空间更重要的,是作者自由的精神空间。我曾希望用这部戏来回答钱学森关于为什么我们六十年来没有培养出顶尖人才的“临终追问”,温方伊毕竟非常年轻,她不像我们这一辈人这样深具当代情怀,她说:“我觉得知识分子自身的矛盾跟时代关系不大,它是永恒存在的。我并不想批判某个时代,让观众批判这个时代不是我的初衷,当然观众肯定会联想到这个时代。”^②我们毕竟正在走向现代化,那些使我们这一辈人感觉到悲凉的“古典主义”要素,却让温方伊们感觉到了滑稽。这种变化,是鼓舞人心的!写作《蒋公的面子》的温方伊站在精神自由的高度,高居于历史与当代之上,体察和表现了“知识分子自身”乃至人性的矛盾与荒谬,把我们那些让人潸然泪下的悲哀,做得令人捧腹。她所站立的精神自由的高度,使她此刻洞穿了人生和人性的悲剧性与喜剧性。这是遵循剧协戏剧节“章程”写作的人无论如何也做不到的。

从陈白尘到温方伊,有一条清晰可辨的南京大学戏剧学科传统。刚刚出版的南京大学戏文专业本科学生剧本集《青春戏剧档案》也许可以证实,温方伊在她的同龄人中并不是孤立的,朱宜的《长生》、杨小雪的《人间童话》、刘天涯的《谋杀歌谣》,从戏剧技巧上看虽然都还粗糙和幼稚,但它们所展现的青年戏剧学子的精神自由高度却是令人欣慰的。

戏剧是精神的产品。虽然不能说精神自由必然地产生优秀的戏剧作品,但是真正的戏剧作品肯定只能是自由精神的产物。不臣服于“现存的文化道德规范”,坚持个人独立、自由的精神,就是南京大学戏剧学科的一个传统,温方伊和她的《蒋公的面子》是这个传统的最新一次收获。在我看来,专业戏剧艺术教育最重要的职责,就是使我们的学生都像温方伊这样,获得一块激发才华的“通灵宝玉”。

① 温方伊《写作〈蒋公的面子〉》,《扬子江评论》2013年第1期,第12页。

② 鞠靖《去不去吃饭,确实是个问题》,《南方周末》2012年12月27日。

“四大声腔”问

浙江艺术研究院 洛 地

弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔，这“四大声腔”可谓关系戏剧史的大问题。但对“四大声腔”这个说法，我是有疑问的。近来香港郑培凯、杨葵等同道举办“四大声腔”学术研讨会，盛情难却，因勉力捉笔，简述已见，求斧于大家。

—

首先，一个很“业余”的疑问：“余姚、海盐、弋阳、昆山，四大声腔”人人皆知；但是，真是很惭愧，到今天为止，我没有找到“四大声腔”这个词语到底是何人、何时于何处首先说出来的。自古一直到20世纪40年代，似乎并没有这个说法。到1960年代，却已有了“在元代已经定型或兴起的其他地方戏曲还有海盐、余姚、昆山、弋阳四大声腔”^①，“四大声腔（已经）是一种现成的说法”^②了。

到底是何人、何时于何处首创“四大声腔”这个说法的呢？切盼知者赐教。

在不知其然的情况下，有个估计：根据上述等资料，看起来，“（余姚、海盐、弋阳、昆山）四大声腔”这个词语大约是在20世纪50年代，与（“中国传统戏剧的称谓”为）“戏曲”^③、（“中国戏曲艺术中不同品种的称谓”为）“剧种”^④等新词语，同时出现、流行，一起成为“现成的说法”的。

① 《中国古代音乐史》，中国音乐学院试用教材1964年版，第227页。——当然，该四“腔”不能出现于元代。

② “《南词叙录》……徐渭这一段话所叙述的就是我们通常所称的四大声腔。四大声腔是一种现成的说法，事实上这是不能包括各地方的声腔的，即如青阳腔……”（廖辅叔编著《中国古代音乐简史》，人民音乐出版社1964年版，第121页）——按《南词叙录》作者“天池道人”，大概不可能是徐渭。请参看拙文《关于徐文长先生事四问》，《中华戏曲》1996年5月。

③ “中国的传统戏剧有一个独特的称谓‘戏曲’。历史上首先使用戏曲这个名词的是元代的陶宗仪……从近代王国维开始，才把‘戏曲’用来作为……中国传统戏剧文化的通称。”（张庚先生作《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》卷首总论性的《中国戏曲》）——按今可知资料，“戏曲”首见于宋末元初刘壎（1240～1319）《水云村稿》。王国维先生并没有用“戏曲”统称中国戏剧。请参看诸拙文。用“戏曲”统称中国传统戏剧，并铸诸词典辞书、法令文件等典籍，是1949年后的事。

④ “戏曲声腔剧种——区分中国戏曲艺术中不同品种的称谓。”（《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“戏曲声腔剧种”条。详引见下正文）

二

“四大声腔”次问:何谓“声腔”?从近若干年来对“声腔”(包括“三大声腔”、“五大声腔”)及“声腔剧种”的释说和使用来看,1980年代出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》中“戏曲声腔剧种”释文大约是被普遍接受的:

戏曲声腔剧种区分中国戏曲艺术中不同品种的称谓。……戏曲不同品种之间的差别,体现在文学形式及舞台艺术各个方面,但主要表现为演唱腔调的不同。……中华人民共和国成立以后,“戏曲剧种”的概念被确定下来,同时,“戏曲声腔”也成为从腔调和演唱特点区别戏曲类型的一种概念……

上引条文实在是提出并引出了很多问题,如现今我国(据说至少有)三百多个“剧种”是不是根据“文学形式、舞台艺术、演唱腔调各个方面的不同”而划分的?如“腔调和演唱特点”,是不是戏曲音乐(类种)的本质属性?是不是区别(不同)“剧种”的主要根据?三百多个“剧种”是不是一律平等的“兄弟剧种”?“剧种”有没有类别?根据什么划分中国传统戏剧的类别、种别?等等。

对于本题“四大声腔”,先探问一下“声腔”这个词语的指义和来历。

“声腔”,绝大多数词典辞书无收,惟于今《辞海》、《汉语大词典》有见。《辞海》谓“戏曲音乐名词”指“腔调”和“腔调系统”^①。《汉语大词典》径释为“唱腔”^②。上引《大百科》文,为“腔调和演唱特点”。看来,“声腔”是近代或现代才产生的一个新词语了。其实不然。元周德清《中原音韵》(1324年作):

……四海之人,皆称……逐一字调,平、上、去、入,必须极力念之,悉如今之南宋戏文唱念声腔。考:……齐史沈约,字休文,吴兴人,……将平、上、去、入制韵,……南宋都杭,吴兴为切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,唱念呼吸,皆如约韵,总亡国之音,奚足为明世法?惟我圣朝……鼓舞歌颂,治世之音……予生当混一之盛时,耻为亡国搬戏之呼吸……

入声派入平、上、去三声,以广其押韵,为作词而设耳。然,呼吸言语之间还有入声之别。……入声作三声者,广其押韵,为作词而设耳,毋以此为比,当以呼吸言语之间还有入声之别而辨之可也。

据上引文,“声腔”与“呼吸”、“呼吸言语”等义。周德清所谓的“呼吸”当为“口语”;“呼吸言语”,当为“口语中的‘言语音韵声调’”。很明白,“声腔”的指义是(口语中的)“言语音韵声调”,并不是“戏曲音乐”的“唱腔”或“(戏曲音乐的)腔调和腔调系统”。

词语——文字、语言的指义从来不是一成不变的。“声腔”这个词语的指义,在

① 《辞海》:“声腔 戏曲音乐名词。某些戏曲腔调由于有一定渊源关系,在音乐或演唱方式上具有较多的共同特点,经常结合在一起使用。一般把这些关系密切的腔调合称为一种声腔。……”

② 《汉语大词典》:“声腔 唱腔。阿英《关于北京〈燕九竹枝词〉》:‘连用三个动词,便把花鼓秧歌的声腔音乐全部烘托出来了。’”——这样的释文似乎也太粗疏了。

《中原音韵》即元代是“言语音韵声调”，在现今是“戏曲音乐的腔调和腔调系统”，出现这样的变化是完全可以的，也可以说是自然、必然的。

若以上文可接受，则，我们不能用“声腔”在元代的指义“言语音韵声调”释说现代《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“声腔剧种”中的“声腔”，也不宜用现今把“腔调和腔调系统”称为“声腔”去释说元代《中原音韵》中其义为“呼吸”的“声腔”。

对于本文，问题是：把“戏曲音乐腔调、腔调系统及其演唱特点”称为“声腔”，是现代的概念，把“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”称为“四大声腔”是20世纪50年代(?)的事；而“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”则是出现于15世纪(初)的事物，而此四者原并不称“声腔”而(只)称“腔”——

三

接着当问：宋元到明中叶，“腔”的指义是什么？

说起来，“腔”字与语言、音韵、词曲、歌唱、戏曲……以至社会生活身份形态都相关联，使用极多。而事实是，“腔”字出现很迟，东汉安帝建光元年(121)成书的我国第一部系统地分析汉字字形和考究字源的最权威的字书许慎《说文解字》中没有这个“腔”字。迟至10世纪宋太宗时，才由徐铉将“腔”字补入《说文·新附字》中——“腔，内空也。”《玉篇》：“腔，羊腔也。”现代的《汉语大字典》“动物体内空的部分”，是“腔”字的本义(如胸腔、腹腔、口腔)。“腔”字初见于南北朝，在唐五代犹甚罕见，要到宋代尤其到南宋，成为多义词，方为人们频繁使用。(“内空”的)“腔”字，按洛地的理解，其义向(外、内)两方面延伸：

1. (向外延伸指)造成、限定其内空的体、形

(1) “腔”字用得很多的大儒朱熹老先生对“腔”字有定义性的释说：“躯壳谓之‘腔’子”；“‘腔’子犹言‘邸郭’”^①(《汉语大词典》作“匡郭”，谓“轮廓、边廓”)。按朱老夫子文意，则“邸郭”含有“框架”、“绳矩”、“规范”义。

这一义扩展得极为广泛，用指某种(特殊的)“模样”、“样子”、“格式”。

如《红楼梦》，王夫人命贾环抄《金刚经》，那贾环“命人点灯，拿腔作势的抄写”。

如《孽海花》，金雯青夫人不愿意随她任公使的丈夫出洋，说：“闻得外国风俗，公使夫人一样要见客赴会，握手接吻。妾身系出名门，万万弄不惯这种腔调。”

如《金瓶梅》，“秋菊……说道：‘每日爹娘还吃冰湃的酒儿，谁知今日又改了腔儿。’”

如雷震《村晚》：“牧童归去横牛背，短笛无腔信口吹。”——此“腔”字并非指音乐，而是“模样、样子”的意思。“无腔”，犹言“不成‘篇章’、没有‘样子’”。

^① 朱熹老先生“腔”字用得很多，单在其《朱子语类》中，有“腔”4例、“腔子”50例、“腔调”6例、“腔案”2例、“腔壳子”1例，计63例。为省篇幅，不繁引。

(2) 在词曲,“腔”、“腔子”、“腔调”主要指词作曲作、词调曲牌及词调曲牌的文体结构、格律、格式。^①

如刘克庄《再题黄孝迈长短句》:“十年曾评君乐章;老矣,复睹新腔一卷。”

如《渚山堂词话》:“曩见吕洞宾题一阕于凤亭桥,……盖【西江月】腔也。”

如《乐府指迷》:“‘腔’子多有句上合有虚字,如‘嗟’字、‘奈’字、‘况’字、‘更’字、‘又’字、‘料’字、‘想’字、‘正’字、‘甚’字,用之不妨。”——即句前“一字领”。

2. (向内延伸指)内空之中的事物

(1) 这一义的延伸也很广泛。

如《明史》:“(于)谦性故刚,遇事有不如意,辄拊膺叹曰:‘此一腔热血,意洒何地!’”

如《红楼梦》:“凤姐听了,一腔火都发作起来,喝命:‘打嘴巴!’”

如《红楼梦》:“宝玉点头,只是一腔心事,懒怠说话。”

如《水浒传》:“只见两边红白旗摇,震地花腔鼓擂。”——“花腔鼓”,外画五彩花样可击缓急鼓点的鼓。“花腔鼓”的“腔”,既指五彩的鼓桶,又指其缓急鼓点。

(2) 在词曲,“腔”、“腔子”、“腔调”(由词调曲牌的文体格律格式延伸而)指词作曲作的字句,及作品字句的字读音语音韵声调。

这里辩说一组材料,探索当时“腔”等在词曲(及其“唱”)中的指义究竟。

① 宋张先作【劝金船】,前有小序纪其事:“流杯堂唱和,翰林主人元素自撰腔。”——翰林杨绘(元素)于文人雅集时有一词作,与者循其格式而和之,乃为词调【劝金船】。其后,苏轼亦作此词调,有小序:“和元素韵、自撰腔命名。”等。

② 李处全【满江红】(镇安女兄生日):“……向年年今日度新腔,调仙曲。”

陈亮【水调歌头】(寿朱元晦):“……我欲为君寿,何许得新腔。”等。

③ 《苕溪渔隐丛话前集》:“《遁斋闲览》云:苏子瞻之词虽工,而多不入腔,正以不能唱曲耳。”等。

④ 《乐府指迷》:“前辈好词甚多,往往不协律腔,所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词,多是教坊乐工及市井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之。”等。

⑤ 《唱论》:“字真,句笃,依腔,贴调。”等。

⑥ 姜夔(白石)《【长亭怨慢】小序》:“予颇喜自制曲。初,率意为长短句,然后协以律。故前后阙多不同。”

现今的人们看到以上一类材料,往往把其中的“腔”、“调”、“律”、“律腔”、“音律”等,很自然地直接理解为“音乐”,为“唱腔”,为“旋律”,为“调高调式”。但是,事情不是这样的。

① 在词曲,“腔”、“腔子”、“腔调”主要指词作曲作、词调曲牌及词调曲牌的文体格式。拙著《词体构成》中《律词之唱,“歌永言”之演化》全引《词话丛编》所收宋元明三代词话(19种)中所有有“腔”字(包括“腔子”、“腔调”等)34则,一一辨正。本文不能遍引,烦请各位检阅。

如上引姜白石例,他先是“率意为长短句,然后协以律”。这里的“协律”是将“率意(而)为(不律的)长短句”使之为合乎平仄格律的“律句”呢,还是使协于音律?

⑦ 反映宋末当时社会生活实际的陈元靓《事林广记·音乐类》有云:

[正字清浊]昔之京语、今之浙音^①,《广韵》、《玉篇》不能详载,所以外路或未知之。粗用切音为古今语脉,殊不知反成乡谈蛮字,貽笑于人,因循久远,讹舛无辨。至于言词赓唱不协律调,皆由是也。今将教坊乐府呼吸字指、重叠异用、平侧通用,并附于此,以俟识者赏音。

切韵先须辨四声,五音六律并兼行。难呼语气皆名浊,易纽言词尽属清。

唇上……;舌头……;撮唇……;卷舌……;开唇……;齐齿……;

正齿……;穿牙……;引喉……;随鼻……;上腭……;平牙……;

纵唇……;送气……;合口……;口开……

大抵宫商角徵羽,应须纽弄最为精。世间礼义皆如此,自是人心不解明。

这里所谓的“四声”、“五音”、“五声”指的是什么呢?是音乐吗?

⑧ 同书《事林广记·音乐类》中“字有四声”谓:

平声者,哀而安。上声者,厉而举。去声者,清而远。入声者,直而促。

⑨ 同书《事林广记·音乐类》也说得明白:

五音所统:“角(-k)音”舌缩却;“征(-i)音”舌拄齿;

“宫(-o-)音”舌居中;“商(-a-)音”口开张;“羽(-ü)音”口撮聚。

五声所属:东方“喉声”(例字)何我刚鄂,歌可康各;

南方“齿声”(例字)诗失之食,止示胜识;

中方“牙声”(例字)更硬牙格,行幸亨客;

西方“舌声”(例字)丁的定泥,宁亭听历;

北方“唇声”(例字)邦庞剥雹,北墨朋邈。

当时的人们对词曲的“腔”、“腔律”、“音律”、“律调”及其中的所谓“五音”、“五声”,并不直接就是(我们今天观念中的)“乐”,而主要是(我们今天观念中的)“文”事——文字及其字读的言语音韵声调。于是,可以明白了——

姜白石说的“协以律”是使为“律句”——与《诗》、古体诗以字数为句式相异的、以规范平仄四声为句式的“律句”。

东坡的“不入腔”是“不合‘京语、浙音’”。

杨元素所撰【劝金船】的“腔”是以规范平仄四声为奇偶句式的文体格式——所有词调曲牌格式,都是以规范的平仄四声为奇偶句式的文体格式,故称“腔”子。

《唱论》“字真,句笃,依腔,贴调”句中的“字”是指文字,“句”是指律化的奇偶“句式”,“腔”是指字读言语音韵声调,“调”是指词调曲调(即词牌曲牌)。

① 《事林广记》所谓“京语”当指汴州语,“浙音”当指杭州话。杭州城区话为“北音南渐”的“语言孤岛”,人所皆知。如“街”音jie、“写”音xie——有“车遮”一韵即为显例。

总的一条,“腔”,主要指义是:口语中的韵文、词曲。

因此,“声腔”的指义,只能是“呼吸言语”,并不能直接成为音乐(唱腔、腔调及腔调系统)性质的“歌唱”。

(3)“歌永言,声依永,律和声。”古人对于“歌”(及“唱”)的指义甚泛:

依韵文章句步节朗声念诵(不作吟哦,未成乐音),为“歌谣”——《尔雅·释乐》:“徒歌谓之谣。”

长声咏哦(近乐音而未成乐章),为“歌吟”——《增韵·侵韵》:“吟,哦也,咏也。”

按音乐逻辑组合节奏节拍、乐音旋律、调高调式构成乐句、乐段、乐章、乐篇音乐体式的,为完整的音乐性质的“歌唱”。

然而,古人往往把文体学、文学性质的诗、词、曲韵文的文体格式、词曲文句,文体学、音韵学性质的词曲文体、词曲文句的字读语音声调,对韵文作品文句的口语朗诵、不成乐章乐篇的曼声吟咏,与由一定的乐式乐体组织起来的(由乐音组成的)旋律、(稳定确定的)节拍节奏、一定调高调式所构成的(真正)音乐性质的歌唱笼统混淆以至完全混同一气。如朱熹老夫子称:

《诗》,古之乐也,亦如今之歌曲。音各不同:卫有卫音,邶有邶音,邶有邶音。故《诗》有邶音者系之《邶》,有邶音者系之《邶》。若《大雅》、《小雅》则亦如今之[商调]、[宫调]……(《朱子语类·诗一》)

难道我们可以据此“古人之言”而且是南宋(以下近千年的)第一大儒之言,“持之有故”地将(我们今天观念中的)“诗”与(我们今天观念中的)“歌”混为一谈吗?难道可以把《“大雅”、《小雅》》与“[商调]、[宫调]”混为一谈吗?当然是不行的。^①

(4)但是,这些缘故使我们后人在古籍中探索事物实际时有很大困难,如探索这个“腔”字在各个不同时期不同对象的确切指义。然而古人观念如此,其留给我们的文籍如此(我们没有理由和权利去责怪古人),则在释说古籍时宜谨慎。仔细检读,还是可以得到一些其指义比较确定的写法的。

如《事林广记·遏云要诀》:“夫唱赚一家,古谓之道赚。腔必真,字必正,欲有墩亢掣曳之殊,字有唇喉齿舌之异,抑分轻清重浊之声,必别合口半合之分……”——说的全是字读的言语音韵声调。

如《中原音韵》:“逐一字调,平上去入……悉如今之南宋戏文唱念声腔。”——“声腔”为“呼吸言语”,为口语中的“言语音韵声调”。上已证说。

如《青楼集》:“张玉莲……旧曲其音不传者皆能寻腔依韵唱之。”——此“曲”,是曲牌及其曲作文辞(词曲之“曲”,其义主要是曲牌、曲文,称“乐”为“曲”是罕见的)。其“音”既“不传”,此“腔”字,必为曲文字句的字读言语音韵声调。

如元荆干臣【(南曲)神仗儿】:“……歌金缕,韵悠扬。依腔调,按宫商。”——“依腔

① “诗”与“歌”的混淆,“文”与“乐”的混淆,岂止古人而已。《汉语大词典》:“声腔 唱腔。阿英《关于北京〈燕九竹枝词〉》:‘连用三个动词,便把花鼓秧歌的声腔音乐全部烘托出来了。’”——真正令人莫名其妙啊!“动词”怎么能把“声腔音乐(即唱腔音乐)烘托出来”呢?

调”，声依永也；“按宫商”，律和声也。

如《水浒传》五十一回描写白秀英说唱《双渐赶苏卿》话本：“……腔依古调，音出天然。高低紧慢按宫商，轻重疾徐依格范。”（《金瓶梅》亦有此“赋子”）

如《水浒传》八十一回：“燕青……顿开咽喉便唱，端的是声清韵美，字正腔真。”

如《西游记》三十回：“好龙王，他就摇身一变，也变做个宫娥……依腔韵唱了一个小曲……”

如《金瓶梅》三十六回：“书童道：‘此是【锦堂月】，小的记得。’于是把酒都斟，拿住南腔，拍手唱了一个。”

如清李渔《比目鱼》（小生扮）戏师父考察求入班的（生）谭璧玉（唱【驻云飞】）：“……默把吾徒相，暗使聪明长。嗟！开口便成腔。……”

如清李绿园（1707～1790）1777年所作《歧路灯》七十八回：“民间一个戏班，叫做榔锣卷。戏旦是乡间有名的，叫做鹁鸽蛋。……盛希侨把副末叫上来说：‘不错！不错！你缘何就会自己打戏？’副末道：‘唱的久了，就会照曲牌子填起腔来。只是平仄还咬不清，怕爷们听出破绽来。’”——这个“腔”字，显然不能是“唱腔”，而是按格式的字读言语音韵声调的唱辞文字，所以说“平仄还咬不清”。

如最可以说明的，是“南曲”的【前腔】了。现今字书、辞典中，唯《汉语大词典》设“前腔”词条，谓：“前腔，曲名同前。”未免粗疏。“前腔”的意思不是其“曲名同前”，而是其“‘腔’同前”——“腔”，“曲牌的文体格式”即“构成该格式的字读的音韵声调”（而不是“音乐唱腔”——无论“昆腔”、“高腔”，“前腔”与其前“本调”，二者唱腔旋律往往不一样，而二者文体格律声调必是一致的）。

也就是说，虽然古人把“文体格式、词曲文辞、字读语音声调、朗诵、吟咏、音乐性质的歌唱、唱腔”混为一谈，而对于“腔”字的指义而言，以上诸方面之中，“字读言语音韵声调”是主要的。

（5）事实上，在一个相当长的时间，宋元明清直到如今，“腔”、“腔调”，指“（与普遍通常说话不同的）某种言语、语音声调（的样子）”普遍地为人们所使用。如明刊本《拜月亭·招商》：

丑：官儿，方才娘子说“酒保看酒过来，待我也回‘那’秀才一杯”，“那”者是怎么说？生：这是我那里乡音，“那”者是“好”也。丑背云：待我也打腔儿哄他。〔叫科〕伙计看“那”酒来，“那”下饭来。生：酒保，甚么“那”酒“那”下饭？丑：官儿就不记得了，我这里也是“那”者“好”也。生：休取笑。

上引文中的“腔”，指生（打谎言）的“乡音”。

如清《官场现形记》：“何藩台还没答腔，舅老爷已经张开两撇黄胡子的嘴，哈哈大笑。”——“答腔”犹言“应对（适当的）话语”。

如清《官场现形记》：“陶子尧好不乐意。也不顾魏翩仞在坐，便打着官腔，把自己的履历尽情告诉了二人。”

如《儒林外史》：蘧公孙屋内“一副笺纸的联，上写着：‘三间东倒西歪屋；一个南腔

北调人。”——笼统地说,“南腔北调”泛指南北方言语音。细分辨之,可解为:“南腔”指南方语言语音的平仄四声声调,“北调”指北地语言语音的韵。

如《三宝太监西洋记通俗演义》:“天师听知得温元帅这一席的英雄言话,满心欢喜,说道:‘好,好,好!这才像个天神的腔子。’”——“这才像个天神‘说的话的样子’”——“腔”的典型用法。

如《二十年目睹之怪现状》:“那姓党的……说的是满嘴京腔。其时我……乘势操了京话,和他问答起来。”——“京腔”,京城(官场)的语言语音声调(的特殊味儿)。

如郑振铎编《晚清文选》收太平天国东王杨秀清《奉天讨胡檄》:“……中国有中国之制度;今满洲造为妖魔之条律使我中国之人……中国有中国之语言;今满洲造为京腔,更中国之音;是以胡言胡语惑中国也。……”

四

现在说到“余姚、海盐、弋阳、昆山”这四“腔”了。

“余姚、海盐、弋阳、昆山”四“腔”并称出现的原始材料,实际只有两条半——我们当然只能相信它们,要不,就没得今天这个课题了。

(1) 曾任浙江右参政的苏州府娄江(太仓)人陆容(1436~1497)《椒园杂记》:

嘉兴之海盐、绍兴之余姚、宁波之慈溪、台州之黄岩、温州之永嘉,皆有习倡优者,名曰“戏文子弟”,虽良家子女不耻为之。

大约杂记浙江事,只说到“海盐、余姚”(没有“弋阳、昆山”),故算半条。

(2) 祝允明(1460~1526)《猥谈》最早录四“腔”并称:

自国初来,公私尚用优伶供事。数十年来,所谓南戏盛行,更为无端,于是声乐大乱。……今遂遍满四方,辗转改益,又不如旧。……盖已略无音律、腔调,愚人蠢工,徇意更变,妄名如余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类——变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端——真胡说也。若被之管弦,必致失笑。

我不清楚祝枝山先生具体在何年何月写下上述文字的。这一条文字是“余姚、海盐、弋阳、昆山”四“腔”最早的资料,也可以说是“南戏”^①入文籍的最早的资料(之一),其他许多有关资料包括戏文在宋元时情况的资料皆出其后。

① 祝枝山所谓“南戏盛行”的“数十年”,大约就是上引陆容文字的15世纪天顺、成化年间事吧。所谓“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”中的“余姚、海盐、弋阳、昆山”当然是指“余姚戏(文)子(弟)、海盐戏子、弋阳戏子、昆山戏子”。

在“南戏盛行”之前的明初百年为“公私供事”的“优伶”呢?当为宫廷官府豢养的

① 元人(蒙古、色目等“北人”及认蒙元为“国朝”的周德清等人)口中的“南戏”是“南宋亡国戏文”(见上文引文)。明人,如祝允明口中的“南戏”,是指什么呢?南方戏文?南曲戏文?与“以‘曲’为本的‘北’”相对的“以‘戏’为本的‘南’”?不清楚。也许是包含以上三者意思的一个笼统的词语——古人往往如此。现今众词典对“南戏”、“戏文”的释文皆可议。

优伶子弟。

② 祝枝山时期的“南戏”如“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”，皆不“被管弦”——看来，不只是上述四“腔”，当时的“南戏”皆不“被管弦”的。

③ 祝枝山认为“南戏”（如四“腔”）之“声乐大乱”，（至少其中之一或主要就）在于“辗转改益”“徇意更变”；“改”“变”了什么呢？“变易喉舌”；“变易”了什么“喉舌”呢？当然是“（宫廷官家的）优伶”的“喉舌”——“南戏”（如）四“腔”的“喉舌”与“（宫廷官家的）优伶”的“喉舌”不同，所以“声乐大乱”，“略无音律、腔调”——这不是很有意思吗？

“南戏”因“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”而入“戏曲史”。各地“南戏”以“腔”为称，而“南戏”诸“腔”恰恰是“略无音律、腔调”的。“南戏”的“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”的“腔”能是“（戏曲音乐的）腔调及腔调系统”吗？

（3）再就是有嘉靖己未（1559）小序的天池道人所著《南词叙录》之所录：

今“**昆山**”以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。……

今唱家称“弋阳腔”，则出于江西，两京、湖南、闽广用之；

称“余姚腔”者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；

称“海盐腔”者，嘉、湖、温、台用之；

惟“**昆山腔**”止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人，妓女尤妙此，如宋之嘌唱……

① 《南词叙录》涉及的方面很多。如祝允明时四“腔”皆无管弦，过了约半个世纪，天池道人时“今‘**昆山**’以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲”，说明“南戏”在盛行过程中有所分化，最显著的是“**昆山腔**”脱颖而出，“流丽悠远，出乎三腔之上”；而“弋阳、余姚、海盐‘三腔’”依然是“若被之管弦，必致失笑”的。而我注意的主要并不是这，而是——

② “今‘**昆山**’……字不应”。这个“字”当然是口中的“字声”——其时“**昆山腔**”的唱，其旋律与“字声”是“不相应”的——“**昆山腔**”虽“出乎三腔之上”，但其为“无端”的根本问题“变易喉舌”并未解决。字读语音声调是唱念的根本。

③ 还有一个可作参考的材料。

《南词叙录》有云：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之……号曰‘永嘉杂剧’，又曰‘**鹧伶声嗽**’。”曾证“**鹧伶声嗽**”者，括苍一带（“鹧”地，今丽水、温州、台州）伶人演戏时口中的言语音韵声调。^①

上面说了，古人留下的文籍文字，我们不得不相信；但也不是绝对的。凡事皆有“理”，理者，道也；道者，事物自身运动之逻辑也。不合道理的记述还是不可为据的。如《南词叙录》中说（“余姚、海盐、弋阳”三“腔”多地“用之”，）“惟‘**昆山腔**’止行于吴

① “**鹧伶声嗽**”，括苍山一带伶人演戏时的言语音韵声调。——“**鹧伶声嗽**”，有释为“伶俐腔调”。窃以为，“**鹧伶声嗽**”者，“**鹧**”地伶人之“**声嗽**”（演戏时的言语音韵声调）。鹧，苍鹧，亦鸪鹑，即鸪鹑。鸪鹑可指括苍（如可参看汤显祖诗）。故疑此“**鹧伶声嗽**”或括苍一带（今浙南温州、丽水、台州）伶人演戏时的言语音韵声调。见拙文《戏文辨正》，《洛地文集·戏剧卷一》。

中”。此说大概不对。这并不是为“昆山腔”说好话,而是按“道——理”:一地一处的事物只有在外地出现,方可能被乡土命名;凡只囿于本乡本土的事物(如戏文)并不能冠乡土之名(只能如范濂《云间据目抄》中称“土戏”,潘允端《玉华堂日记》中称“本地梨园”等)。因此,在15~16世纪时,“昆山腔”必不止“止行于吴中”。——与“中华人民共和国成立以后,‘戏曲剧种’的概念被确定下来”,各地以本地地名冠本地戏剧为“×剧”是完全不同的;起因不同,作用不同,结果也不同。这在拙文中已有说,此处不赘。

到现在,我觉得可以提出我的看法了:窃颇疑,出现在明中叶(约15~16世纪)的“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”,四者称呼中的“腔”的指义,或系指其演出时的字读音语音韵声调。

往下,“昆山腔”经过改造,成为“本腔”、“正声”,是人人皆知,无须多说了。

五

事物之为事物必具其特定的质。任何事物的发生发展都是有规则的。无论其过程多么曲折复杂,事物必以其自身运动的逻辑决定其走向——呈现为其历史轨迹。

我自认为我国(汉族)以自身特定的历史文化,决定了三点:

- (1) 我国传统音乐,以歌唱为主体;
- (2) 我国传统歌唱,以传辞为第一目的;
- (3) 因此,我国传统歌唱中的“文”“乐”关系,是“文(文字、声韵、文辞、文学)”为主、“乐(节奏、旋律、调性)”为从,文体决定乐体,乐体从属于文体。

我国词曲的“唱谱”演进的过程:先是文辞谱(如《乐府诗集》、《中原音韵》、蒋孝《南九宫十三调谱》等),然后是声调谱(如《太和正音谱》、沈璟《南曲全谱》等),然后是节奏板眼谱(如《北词广正谱》、沈自晋《南词新谱》等),再然后才是乐音工尺谱(如《纳书楹曲谱》、《新定九宫大成南北词宫谱》等),似可反映我在上面说的三点看法。

“昆山腔”,从其出现之初,以其昆山戏文子弟唱念“若被之管弦,必致失笑”的“略无音律、腔调”的言语音韵声调“昆山腔”,到“流丽悠远”、“以笛管笙琵琶按节而唱”但与“字不应”的(方言)“昆山腔”,到“北叶《中原》,南遵《洪武》”^①,“五音以四声为主,四声不得其宜则五音废矣”,“字清、板正、腔纯”^②,依字声行腔的“曲唱”^③,到“声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀”的“水磨腔”^④,到演唱“官腔、北腔、清腔”^⑤,成为剧

① 语见明沈宠绥《度曲须知》——按此说适合于清曲唱,于剧唱不能尽妥。

② 语见明魏良辅《曲律》——“五音以四声为主”即针对原昆山腔“字不应”而正之者。

③ “曲唱”,作为“依字声行腔”的“唱”的特称,由洛地首撰。见其《词乐曲唱》。

④ 语见明沈宠绥《度曲须知》对魏良辅所主的唱法的评说。

⑤ 明胡文焕《群音类选》(姑不计《群音口选》)以四“腔”类收“官腔”26卷收剧118种、“诸腔”4卷收剧23种、“北腔”6卷收剧6种及散套32小令38首、“清腔”8卷收散套165小令266首。除“诸腔”皆由“(昆)曲唱”演唱。——按“官腔”指通用语、标准话。

曲、散曲、剧唱、清唱的“本腔”^①，以至“四方歌者皆宗吴门”^②，执歌坛剧场牛耳二百年，似亦可反映我在上面所言的三点理解。

而“余姚腔、海盐腔、弋阳腔”及“青阳、太平、四平”等“南戏‘诸腔’”^③从明代到现今（曾遍布南方十四省），一直以“错用乡语，改调歌之”^④，随心应口，“锣鼓节制，不托管弦；一人启口，众人接腔”。之所以成为分散于各地的各路“高腔”，似同样也可印证我在上面说的三点看法。

这是我所以以为明中叶出现的“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”是明中叶那个时期“余姚、海盐、弋阳、昆山”四地戏文子弟做戏时口中（方言性）的言语音韵声调，而不是“戏曲音乐腔调、腔调系统及演唱特点”的所谓“四大声腔”的缘故。因为，窃以为，只有这样理解，也许比较符合事情实际，也许比较符合该四“腔”历史演化的实际，也许比较符合我国戏曲及戏曲音乐演进的实际及道理，也许比较符合我国“歌唱”演进的实际和道理。

六

关于“腔”字，还有重要或者是最重要的一条：

上面说到，我国汉字有时候多义含糊。如这个“腔”字，上引“花腔鼓”例时曾说到“花腔鼓”的“腔”，既指其五彩的鼓桶，又指其缓急的鼓点——

前者如元孙叔顺散曲《鼓诉冤》“将我击破花腔”。后者如《红楼梦》第五十四回：“贾母……命人取了一面黑漆铜钉花腔令鼓来，与女先儿们击着……或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。”

“腔”字指“唱腔”、“旋律”的也是有的。如上引魏良辅《曲律》中“字清、板正、腔纯”句中的“腔”是指（“字”与“字”之间的引渡性的旋律的）“过腔”；上引说高腔的“一人启口，众人接腔”中的“腔”是指（“唱词”后）有基本确定的旋律片段（故我特称之为“定腔乐汇”）。虽然在宋元明初不是没有专指“音乐旋律”的“腔”字的用法，但是，大概可以说：

“腔”，在明末叶，大致即在魏良辅时期，开始（从“口中的言语音韵声调”转义为）用指“‘歌唱’中的‘旋律’”——即今之所谓“唱腔”。

这，对于我国音乐，是一件大事！

我国音乐，号称有几千年历史，礼乐雅乐，等等云云，其实，说来可怜，竟然没有一

① 语见明末清初张岱《陶庵梦忆》。——“本腔”指唱念使用的通用的舞台标准语“中州韵”。昆班称演出唱南北曲的传奇杂剧为“本腔戏”、“本台戏”。1949年后诸昆剧团所演皆“本腔（台）戏”，“本腔戏”、“本台戏”之称竟泯。

② 语见明末清初徐树丕《识小录》。

③ 《群音类选》“诸腔”谓“弋阳、青阳、太平、四平诸腔”；其他又称有“义乌”、“杭州”腔者。

④ 语见明王骥德《曲律》。

个相当于 **melody** 的词语。**melody**, 今译为“曲调”——

“曲调”, 曲之调。在我国, 是指“曲”(与歌同行同在的一类韵文)的个体结构单位。《南史·后妃列传下》:

(陈)后主张贵妃……每引宾客游宴, 则使诸贵人女学士与狎客共赋新诗。采其尤艳丽者, 以为曲调; 被以新声, 选宫女千数歌之。其曲有【玉树后庭花】、【临春乐】等。

采新诗“艳丽者, 以为曲调; 被以新声”, “曲调”性质为“文”, 指义甚是明确。“曲”、“调”, 在唐元稹《〈乐府古题〉序》中并为“诗”之二“体”。明后, “曲之‘调名’俗称‘牌名’”(王骥德《曲律》), “曲调”即“曲牌”, 至今。

将“曲调”指义为“音乐作品的完整的旋律”的确定, 是 19 世纪末西洋音乐进入中国之后的近百余年来, 我国近现代音乐理论中因翻译 **melody** 才开始使用的一个术语, 指“建立在一定的调式和节拍的基础上, 按一定的音高、时值和音量构成的, 具有逻辑因素的单声部进行”^①。音乐性质的“曲调(**melody**)”, 是一个(与“文”无涉的)纯音乐概念性质的术语。我国传统歌唱理论中, 没有特指纯音乐性质、可与 **melody** 相应的专用术语, 因此, 才会出现介绍西洋音乐进入中国的先贤们将 **melody** 翻译为“曲调”的事。这反映了在古代我国传统歌唱中原则上没有独立的纯音乐性质的 **melody**, 因此, 人们也就没有纯音乐性质的“**melody** 概念”。

melody, 又译作“旋律”。旋律, 完全是一个因翻译而产生的现代新词语。我宁愿用“旋律”, 它至少不会像“曲调”那样产生混淆。

正因为我国原先没有指义为“旋律(**melody**)”的词语, 因此, 在明末“腔”转义为“‘歌唱’中的‘旋律’”, 立即迅速地为人们普遍接受、使用, 以至成为“腔”的第一字义。

如此, “腔”定义为“唱腔”, 岂不是大事、大好事吗?! 而且, “腔”、“唱腔”, 是专指“‘歌唱’中的‘旋律’”——这是我国特有的音乐术语啊!

可惜! 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》、《中国音乐辞典》都不设“腔”词条(《汉语大字典》、《汉语大词典》、《辞海》等上文已及)。

因此, 我是非常赞同、拥护把“腔”定义为“唱腔”, 把“声腔”定义为“(戏曲)音乐腔调及腔调系统”的。

(只是不宜用这在现代确定的字义去解读古代文献中的文字就是了。)

拉拉杂杂, 说了以上一些。前几年, 写过一篇《腔、调辨义》, 今天这篇, 作为前文的补说吧。敦请大家指正。

2013 年清明急就于杭州

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》, 第 537 页。

元曲声、词关系研究

南京大学文学院 许莉莉

曲,作为一种为歌唱而创作的文体,在写作时必然有音乐方面的诸多考虑。因而在研究和品评曲时,不可不对其声(音乐)、词(歌词)之间的关系有所了解。事物总是发展着的,从元代到清代,曲的创作绵延了数百年,其间声、词关系或紧或密,并非一成不变。若要理清其发展轨迹,就必须逐代进行研究。本文从曲之祖——元曲——考察起。

声音转瞬即逝,元曲的音乐如今鲜有保留。即使存有少许乐谱,其中也罕有能确定为元曲原貌的。所以在考察声、词关系时,根据的材料主要是元明声律家们的理论著作。

—

元曲包括北曲和南曲,先谈北曲。

关于北曲填词,从历代曲论中可以总结出这样两条基本原则:

1. 为定腔乐曲^①填词

作家在填词之前,脑中已有若干旋律基本固定的曲子定腔存在,并各有其名——曲牌。填词其实是换芯不换皮——换词不换乐。

同属一个曲牌的不同曲子,词不同,乐相同。这一点明代沈宠绥在《度曲须知·弦律存亡》中说得非常明确。他在谈到“古之弦索”(即元代的北曲)时说:“每一牌名,制曲不知凡几,而曲文虽有不一,手中弹法,自来无两。”^②沈宠绥有一种推测,认为明代优人的口中仍然存留有一些真正的元北曲唱,因为“当时新声初改,古格犹存,南曲则演南腔,北曲固仍北调,口口相传,灯灯递续,胜国元声,依然滴派”^③。他如此推断还有一个重要原因是:优人口中的这些北曲唱基本上是换词不换腔的,他说:“何以一牌名,止一唱法,初无走样腔情,岂非优伶之口,犹留古意哉?”^④沈宠绥谈古弦索是为了批评当时流行的新弦索(即明代的新声北曲),因为新弦索“总是牌名,此套唱法,不施

① 所谓定腔乐曲就是旋律基本固定的乐曲。

② 《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社1959年版,第240页。

③ 同上,第199页。

④ 同上,第241页。

彼套;……以变化为新奇,以合掌为卑拙,符者不及二三,异者十常八九,即使以今式今,且毫无把捉,欲一一古律绳之,不径庭哉!”^①综上,如果明人沈宠绥对于元代北曲的理解没错的话,我们可知元代北曲是有定腔的。

沈宠绥对元北曲的理解的确不是他个人的凭空臆想,元明两代的曲学论著中有不少与其观点相呼应的资料。它们大多是通过描述创作过程来体现的,元代北曲创作总是先有乐,再有词。

元代周德清《中原音韵》中有虞集的序,说:“每朝会大合乐,乐署必以其谱来翰苑请乐章。”^②所谓“以其谱来翰苑请乐章”,就是说拿着乐谱来请文人填上词。这说明先有固定的乐谱,然后文人再据谱审音填词。又《中原音韵·正语作词起例》中说:“且如女真[风流体]等乐章,皆以女真人音声歌之,虽字有舛讹,不伤于音律者,不为害也。大抵先要明腔,后要识谱,审其音而作之,庶无劣调之失。”^③查《中原音韵》征引乐府共三百三十五章知[风流体]乃双调中一支曲牌。所谓“女真人音声”,说明它是一支来自女真民族的乐调,在音乐上有某种确定性。“明腔”二字更表明每支曲牌有自己特定的腔调,作者首先要明白它们各自如何行腔,再审音填词。这句“大抵先要明腔,后要识谱,审其音而作之”多被后世著作采用,如朱权的《太和正音谱》、徐复祚的《曲论》等,^④恰说明了此种创作原理不仅在元代实行,到明代上半叶仍然被世人明晓,并加以强调。

明代上半叶,文人创作北曲依然延续着元代的原理与方法,依据定腔填词。比如“以北擅场”^⑤的王九思在初学填词时,特意先学会了曲子的音乐,再填词。他的这一事迹很有名,何良俊、王世贞、沈德符在各自的曲论中都以称赏的口吻提及。何良俊《曲论》中说:“王谟陂欲填北词,求善歌者至家,闭门学唱三年,然后操笔。”^⑥王世贞《曲藻》中说:“王敬夫将填词,以厚赏募国工,杜门学按琵琶、三弦,习诸曲,尽其技而后出之。”^⑦沈德符《顾曲杂言》中说:“谟陂初学填词,先延名师,闭门学唱三年,而后出手,其专精不泛及如此。”^⑧这说明,填词之前先熟悉各种曲牌的音乐旋律,是非常重要的环节。明腔在先,填词在后,这一点从沈宠绥的曲论中还可以找到更深刻的理论支持:“若乃古之弦索,则但以曲配弦,绝不以弦和曲。凡种种牌名,皆从未有曲文之先,预定工尺之谱。……则皆有音无文,立为谱式者也。……指下弹头既定,然后文人按式填词……口中声响,必仿弦上弹音。”^⑨

总之,元曲填词是为定腔乐曲而填。先有乐,再有词;同一牌名之曲作,词不同,乐

① 《中国古典戏曲论著集成》(五),第241页。

② 《中国古典戏曲论著集成》(一),第174页。

③ 同上,第231页。

④ 《中国古典戏曲论著集成》(三),第23页;《中国古典戏曲论著集成》(四),第235页。

⑤ 《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第202页。

⑥ 《中国古典戏曲论著集成》(四),第9页。

⑦ 同上,第39页。

⑧ 同上,第202页。

⑨ 《中国古典戏曲论著集成》(五),第240页。

基本相同。

2. 为定腔乐曲填词的同时,遵守字声的自然之音^①

元曲创作使用的是当时具通用语性质的中原之音。^②元代曲论家周德清说“言语一科,欲作乐府,必正言语;欲正言语,必宗中原之音”,并赞美关、郑、白、马四大家的作品是“韵共守自然之音,字能通天下之语”^③。“中原之音”、“自然之音”、“通天下之语”这三者所指相同。可以说,元人将这种“能通天下之语”的中原之音誉为“自然之音”。填词制曲必须遵守“自然之音”,这样,曲子才能被天下人传唱,才能广为流传。

“遵守字声的自然之音”这一原则的实质是:要求填入的词在被唱时,每一个字听上去都不违背其作为通用语时的声调,即每个字都可以被听得出是什么字,而不至于被误作他字。汉字的特点是具有丰富的声调,声调具有区分字义的功能。然而在歌唱中,声调让位给了旋律。如果一个字上的旋律与该字原本的声调特征相左,便会干扰听众听出这个字来。在不具备字幕设施的古代,能使听众听出字来是一桩极为重要的事。所谓“……听者不能辨其为何语,此曲之最违古法者”^④。听众若听不出曲中的字,这对于作词者而言,无疑是巨大的失败。如此,再美的文辞也不能被人所领略。因此对于字声的审度、推敲,古人不厌其烦。

周德清《中原音韵》一书虽名“音韵”,其实重心乃在于字的声调,全书的旨意就在于,帮助作家填词时遵守每个字的自然之音。这在自序、曲论、韵书和评点等各处都体现出来。^⑤

《中原音韵·序》的主要任务是阐述制韵书的目的,但周德清却着重强调了当时作品字声方面的毛病极其严重;即使提到用韵,也多半在论韵脚的声调问题。比如,他批评有的作品中“‘绣’唱为‘羞’”、“‘烟’唱作去声”^⑥等。为什么“绣”字会唱成“羞”字呢?只能这样解释:前已证各曲牌本有定腔,唱曲时自然要随着曲子的定腔来唱,假设“绣”这个字位上的音乐旋律走向为“一”形,那所配字的声调也需“一”形(如“羞”字),而不能“\”形(如“绣”字),如果填了字声为“\”形的“绣”字,那它唱起来时也会因随着音乐旋律“一”形的走向而变成了“羞”字的音,这样听者听上去就会把“绣”字听成“羞”字,如此将导致听者不知所云。这就是周德清所批评的作者的错误。“‘烟’唱作去声”也是同理,假设“烟”这个字位上的音乐旋律走向本为“\”形,而作者填成了声调形状为“一”形的“烟”字,这样唱起来时,随着曲腔的走势,“烟”自然成了“宴”字的音。

① 具体做法是,填词时选择那些与各字位上的旋律走向一致的声调的字,使字被唱起来时仍然符合其读书说话时的声调特征,便于听众辨听唱词。

② 关于中原之音是当时的通用语一说是音韵学界较为普遍的观点,可参看音韵学著作。

③ 周德清《中原音韵·自序》,《中国古典戏曲论著集成》(一),第175页。

④ 徐大椿《乐府传声》,《中国古典戏曲论著集成》(七),第153页。

⑤ 参见拙文《从曲律角度看〈中原音韵〉中声调的归纳》,《南京社会科学》2005年第12期。

⑥ 《中国古典戏曲论著集成》(一),第175、176页。

周德清称这些错误为“歌其字，音非其字者”，还引用了古人的一种形象说法叫“钮折（歌者）嗓子”：“平而仄，仄而平，上、去而去、上、去、上而上、去者，谚云‘钮折嗓子’是也。”^①周德清也提到了韵，仍大多不离声调主题，比如“有韵脚用平上去，不一一，云‘也唱得’者”，“不思前辈某字、某韵必用某声，却云‘也唱得’”^②等。韵脚作为曲词中的关键字，可以想见，它不仅像其他字一样遵守规则，而且要更加严格。

《中原音韵》曲论文字中用了更多具体例证，来阐明曲中字声的天然法则。如《作词十法·阴阳》中说：“[点绛唇]首句韵脚必用阴字。试以‘天地玄黄’为句歌之，则歌‘黄’字为‘荒’字，非也；若以‘宇宙洪荒’为句，协矣。盖‘荒’字属阴，‘黄’字属阳也。”^③出于[点绛唇]曲牌定腔的需要，其“首句韵脚必用阴字”，于是阴平声的“荒”字正好符合要求；而阳平声的“黄”字，则会随着旋律被唱成“荒”字，这便违背了字的本来声调，就不协律了。再如：“[寄生草]末句七字内，第五字必用阳字。以‘归来饱饭黄昏后’为句，歌之协矣；若以‘昏黄后’歌之，则歌‘昏’字为‘浑’字，非也。盖‘黄’字属阳，‘昏’字属阴也。”^④同样的道理：因为第五字位的音乐旋律走向只能配合以阳平声调才能一致，如果填阴平字“昏”，那唱起来时会因旋律的影响而使人听上去像“浑”字，违背了它原来的声调。

《中原音韵·定格》中的评语，可以说，几乎全部关乎声调问题。其中有不少类似上文例子的详细辨析，如：

（[寄生草]）最是“陶”字属阳，协音；若以“渊明”字，则“渊”字唱作“元”字，盖“渊”字属阴。^⑤

（[清江引]）“柳”、“酒”二字上声，极是，切不可作平声。曾有人用“拍拍满怀都是春”，语固俊矣，然歌为“都是蠢”，甚遭讥诮。^⑥

（[折桂令]）歌者每歌“天地安排”为“天巧安排”，“失色”字为“用色”，取其便于音而好唱也，改此平仄，极是。^⑦

也有很多评论过于简略，但基于前文的分析，我们已能轻而易举地看懂这些原本看似玄乎的评论：

（[雁儿]）妙在“君”字属阴。^⑧

（[庆东原]）“冷”字上声，妙。^⑨

① 《中国古典戏曲论著集成》（一），第177页。

② 同上，第176页。

③ 同上，第235页。

④ 同上，第236页。

⑤ 同上，第240页。

⑥ 同上，第251页。

⑦ 同上，第252页。

⑧ 同上，第241页。

⑨ 同上，第250页。

(〔满庭芳〕)喜“义”字属阴,妙。^①

(〔殿前欢〕)歌至“才”字,音促,“黄”字急接,且要阳字,好。^②

这些评语无一不体现了字声与腔调配合的道理。表面看来,它们辨析的是何种声调的字最合适;究其实质,是强调要遵守字声的自然之音。强调勿要填入不合适的字,是为了避免它们天然的声调在歌唱中被扭曲。

《中原音韵》韵书部分虽然没有明显的对字声的辨析,但韵书体例上的改革反映出了对字声的强调。《中原音韵》在体例上对以往韵书作出的重大改革是备受瞩目的。传统韵书总是先按四声分卷,然后各卷内部分韵列字;而此书则先分十九韵部,再在每个韵部下分声调列字。这样做绝不是为了查韵的方便,而是为了便于查找声调——以助曲词创作。曲的创作,相较于诗词而言,韵更宽了,而声调的要求更复杂了。作家在韵方面不会遇到更多困难,而在声调方面,则传统的韵书并不能满足需要。当作家不知某字的声调时,如果使用传统的韵书,就必须在平、上、去、入各卷里分别查一遍,很麻烦;而使用《中原音韵》的话,那么作者只要在全书的十九分之一的该字韵部内查找。这本韵书的优势在于查找声调。所以可以说,《中原音韵》整本书所作的努力都是为了帮助作家填词时遵守每个字的自然之音。

“遵守字声的自然之音”原则与第一个原则“为定腔填词”,二者密不可分。没有第一个原则就谈不上第二个原则:如果没有定腔,那就可以填任意字,并不会发生字随腔走,而使字的自然之音被扭曲的问题。第二个原则又是第一个原则的具体落实:如何为定腔填词呢?还是要落实到每个字上,只有每个字在被按定腔歌唱时都不违背字声的自然之音,那整篇词才是为定腔而填的词。正因为两个原则是相互依存的,所以前文所举诸例既是对“遵守字声的自然之音”原则的证明,又是对“为定腔填词”原则的默认。

二

再谈南曲。

元代盛行北曲,北曲成果辉煌,这使得元代南曲常常被忽略。或受徐渭《南词叙录》中所记宋时南曲的影响,不少人一提到南曲便认为它是“本无宫调,亦罕节奏”的“村坊小曲”。其实,元代南曲不仅有如北曲乐府一样规整的散曲,亦有由文人参与而写的戏剧。只不过由于时尚偏向,南曲创作数量远不及北曲。今存南散曲有关汉卿、珠帘秀、高文秀、朱庭玉、王元鼎、王元和、杨维祜、高明等人以及无名氏的一些作品。^③使用的曲牌有〔白练序〕、〔一机锦〕、〔夜行船〕、〔啄木儿〕、〔泣颜回〕、〔桂枝香〕、〔小醋

① 《中国古典戏曲论著集成》(一),第244页。

② 同上,第250页。

③ 见隋树森编《全元散曲》,中华书局1964年版。

大]、[十样锦]、[醉西施]、[雁传书]、[二郎神]、[字字锦]、[香遍满]等。南曲戏剧的文人作品有高明的《琵琶记》等。

南曲的创作原则与北曲相同:为定腔而作,且遵字声的自然之音。

元明曲家们总是将南曲与北曲并而言之,因为其道一也。元代夏庭芝《青楼集》中写张玉莲:“南北旧曲,其音不传者,皆能寻腔依韵唱之。”^①再如明代王世贞在《曲藻·序》中说:南北曲“譬之同一师承,而顿、渐分教;俱为国臣,而文、武异科”^②。王骥德在其《曲律》中说:“南、北之律一辙。”^③正因为如此,很多作家既作南词,又作北词。在元代昆山的玉山草堂雅集上,既有杨维桢这样的擅南词者,又有倪瓒这样的擅北词者,在一起共同切磋、交流。

南曲创作亦为定腔乐曲填词,理同北曲。明代徐复祚《曲论》中曾特意引用《太和正音谱》中论北曲的话来论南曲:“夫‘作曲先要明腔,后要识谱,切忌讳有伤于音律’。此丹丘先生之言也。”^④(而丹丘先生朱权此语又来自《中原音韵》)这说明南曲与北曲一样,在填词之前先要知晓各曲牌既有的定腔。又如,凌濛初批评李日华将元《西厢记》“改北调为南曲”时说:“增损句字以就腔,已觉截鹤续凫,……更有不能改者,乱其腔以就字句。”^⑤此话第一句中“增损”的是北调中原有的字句——为了迁就南曲定“腔”;最后一句中“乱”的是南曲的定腔——为保存原来北调中的好“字句”。如果南曲没有定腔,就不存在迁就与破坏之说。明代是南曲的时代,曲学家沈璟在[二郎神]论曲套曲中对定腔原则的强调很多:“须教合律依腔”;“歌者守腔”;“改弦又非翻新样,按腔自然成绝唱”^⑥。

南曲创作亦遵守字声的自然之音。沈璟在[二郎神]论曲套曲中说:“倘平声窘处,须巧将入韵埋藏。”^⑦所谓“平声窘处”,就是说找不到合适的平声字,而按此处定腔又必得用一个如平声声调特征的字,于是“窘”了。此时,入声字可以解决这种窘境。之所以只有入声可代替,而上、去声不能,是因为:入声字的特点是出口即断,只要吐字后断开,无论断开后接唱以何种调形,都不算违背字声的自然之音;而上、去声字若被安放在适宜平声字的旋律处,则被唱起来时会酷似平声,这便违背了字声的自然之音了。沈璟又说:“若遇调飞扬,把去声,填他几字相当。”^⑧此话意为:由于所据之调为定腔,其中某处呈飞扬之势,正与去声字特点相应,因而需填去声字。以上二例可证南曲创作亦遵守字声自然之音。

① 《中国古典戏曲论著集成》(二),第31页。依《说集》本在“旧曲”前加“南北”二字。

② 《中国古典戏曲论著集成》(四),第25页。

③ 同上,第104页。

④ 同上,第235页。

⑤ 同上,第257页。

⑥ 见魏蒂、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》,文化艺术出版社1992年版,第119页。

⑦ 同上。

⑧ 同上。

三

前文已论证了元曲无论南曲、北曲,都具有同样的创作原理与基本原则:为定腔乐曲填词;同时,遵守字声的自然之音。随后再进行一些补充说明,以便消除可能存在的一些疑问。

1. 定腔未必定字数

之所以要阐明这一点,是因为有人会以同牌名之曲字数多寡不一,来质疑定腔的存在。同牌名之曲字数多寡不一,缘于多种情况,如:(1)衬字。衬字本是额外加出来的,除了衬字以外的正字依然具有较为固定的字数。衬字的唱法通常是在两个正字间“抢带”过去,并不改变原有曲腔。(2)有的曲牌“句字不拘可以增损”^①。《中原音韵》中专门列出了这类曲牌的名目。这类曲牌,不同的曲词在字数上出入会很大。但这并不能说明曲无定腔,徐大椿在《乐府传声》中解释得非常清楚:

盖不拘字句者,谓此一调字句不妨多寡,原谓在此一调中增减,并不谓可增减在他调也。然则一调,自有一调章法句法及音节,森然不可移易,不过谓同此句法,而此句不妨多增,同此音节,而此音不妨叠唱耳。然亦只中间发挥之处,因上文文势趋下,才高思涌,一泻难收,依调循声,铺叙满意,既不踰格,亦不失调。至若起调之一二句,及收调之一二句,则阴阳平仄,一字不可移易增减,如此,则听者方能确然审其为何调,否则竟为无调之曲。^②

可见“句字不拘可以增损者”其实是在不破坏定腔前提下的增损,增损总在规范之内。徐大椿又说“北曲则不拘字句之调极多”^③,这提醒我们在读曲时不可凭字数轻易判定某曲无定格可寻。

以上两种情况皆非本段要重点谈的。定腔未必定字数典型地反映在“一调二体”现象中。“一调二体”指,调不变,词式却有两种。比如,沈璟《增定南九宫谱》中注[刮鼓令](《荆钗记》中例):“‘不志诚’三字可作平平去上四字。”^④又注[香柳娘](《琵琶记》中例):“‘没人买’三字用四个字亦可。”^⑤可见某调的某些句子,可填三字,亦可填四字。又如《南音三籁》注《琵琶记》之[滴溜子]:“‘漫说道’少一叠句,而另增‘姻缘事’三字,‘细思之’,亦少一叠句,而止增‘此事’二字,皆小变。”^⑥“细思之”三字换成了“此事”二字,此称“小变”,说明这属正当的变化。再如《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》中

① 《中国古典戏曲论著集成》(一),第230页。

② 《中国古典戏曲论著集成》(七),第173页。

③ 同上,第181页。

④ 《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》影印明末永新龙骧刻本,台湾学生书局1984年版,第397页。

⑤ 同上,第376页。

⑥ 《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》影印明末原刊本配补清康熙增订本,第642页。

注[刮地风](《拜月亭》中例):“‘谢深恩’三字,用仄平二字更叶。”^①同样是三字可当二字。《九宫正始》说:“此‘一调二体’之例,元词每每有之,何必穿凿附会,整整同一?”^②《南词新谱》引冯谱语:“古曲以四字当三字,如[驻马听]、[大迓鼓]末句、[刮鼓令]第六句之类甚多也。”^③定腔未必定字数,这在元曲是常见的。字数不统一并不能证明无定腔。

2. 符合某种旋律走向的声调也未必是一种声调

《中原音韵·定格》评语中,除了时常强调某字位必填某声调外,还有这样的批语:“‘窘’字若平,属第二着”^④(评[醉太平]),“‘眼’字上声,尤妙,平声属第二着”^⑤(评[梧叶儿]),“‘起’字平、上皆可”^⑥(评[喜春来]),“妙在‘色’字上声以起其意,平声便属第二着。平声若是阳字,仅可;若是阴字,愈无用矣”^⑦(评[折桂令])等等。这些似乎表明,某些字位可以填不止一种声调的字;当最妥的那种声调中并无合适的字可选时,可退而求其次,从“属第二着”的声调中选字。或许有人说:这正好说明曲无定腔,可根据字声设计旋律。其实不然。唱曲不同于读书说话,曲中字声所经历的高下快慢等情况要比读书说话时复杂得多。比如曲调中会有一些“音促”、“急接”的地方,如“歌至‘才’字,音促,‘黄’字急接”^⑧(评[殿前欢])。此时旋律急促,没有足够时间让字的声调完全展现,于是那些具有相近走向的声调的字便得以通融使用。若阳平声的形状正好是上声形状的一部分,当某处时间上不足以让上声完全展现时,那么此处用阳平字也效果相差无几,只不过由于不及上声字恰当,因而叫“属第二着”。因为声与声之间过接的复杂性,所以不仅平、上之间有时可以通融,平、去、去、上之间有时也可通融,例如:“‘冷雨’二字,去上为上,平上、上上、上去次之,去去属下着。”^⑨(评[普天乐])在《定格》中,似乎平、上之间的通融最多,尤其是阳平与上声之间。总之,通融是常在的,符合某种旋律走向的声调未必是一种声调。

因此,当看到某些同牌名之曲在某字位上声调并不相同时,并不能轻易判定其不合律,或断言无定腔存在。

① 张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》,《续修四库全书》影印清钞本,第1750册第709页。

② 徐庆卿辑,钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》,《善本戏曲丛刊》影印清顺治辛卯1651年精钞本,第101页。

③ 《南词新谱》,《善本戏曲丛刊》影印清顺治十二年原刻本,第484页。

④ 《中国古典戏曲论著集成》(一),第246页。

⑤ 同上,第247页。

⑥ 同上,第244页。

⑦ 同上,第252页。

⑧ 同上,第250页。

⑨ 同上,第243页。

3. 这种创作原理的合理性与可行性

“为定腔乐曲填词”，也许有人质疑它的合理性。因为这样一来，一个作家如果填过几十种曲牌，他就理应都知道它们该如何唱。需说明的是，元曲作家应不至于对照着乐谱来填词。确凿的元曲乐谱至今尚未发现。且元曲在当时的流传可能无须借助于乐谱，而主要靠口耳相传。明代人发现“南词向来多谱，惟弦索谱则绝未有睹”^①。沈宠绥说学北曲“无谱可稽，惟师牙后余慧”^②。徐大椿说元曲“徒寄之伶工之口”^③。手头若无乐谱，每个作家都能掌握这么多支曲乐吗？掌握几十首曲子听起来很难，其实很平常，正如今天目不识丁的老人都可能会唱好几十首甚至几百首民歌一样。古人在不借助于谱的情况下，靠口耳相传也是可以记忆相当数量的曲调的，更何况在曲儿相当盛行的时代。何良俊《曲论》中说：“余家小鬟记五十余曲。”^④这只是一个被动学曲的小孩，要是精通音律、喜好词曲的作家，或者专门的曲师，那熟知的曲调会多得多。王九思为了填词，“求善歌者至家，闭门学唱三年，然后操笔”^⑤。三年的时间，想必能习得不少的曲调。事实上，每个作家填词都是选一些自己熟知的、喜欢的曲牌，并非任意。比如明代祁彪佳以批评的态度说过，某些剧作老是使用有限的几个曲调：“若[水底鱼]调凡十数用……皆可摘之暇也”；“曲止数调，叠用之”；“如此记通本不脱[新水令]数调，调复不伦，真村儿信口胡嘲者”^⑥。可见，作家选用曲调会受到自己掌握曲调数的限制，某些从来不填的曲调，可能正是他所不会的。熟知曲调在元代也被认为是一种可与书画修养相提并论的专项能力，值得肯定和赞誉。《录鬼簿》赞周文质“善丹青，能歌舞，明曲调，谐音律”^⑦。正因为每个曲子都有很多人会唱，甚至某些曲子几乎人人会唱，所以就显出没有记谱的必要。这也许就是元北曲无音乐谱流传下来的原因。

又或许有人质疑：曲调不改，光换词，有什么意义呢？听起来不还是同样的旋律吗？千篇一律，古人真的乐此不疲吗？然也。为某一曲调换上若干不同的曲词，古人乐此不疲。且不说每套词各有其文学价值，光是语音声韵的变换，在与乐调结合时都会产生各种新鲜效果，乐趣各异。类比一下：近代吴地小调《大九连环》第一支《码头调》曲调就曾被配入无数套词，常见的有《太湖美》、《姑苏风光》、《天涯歌女》等。这些歌曲各具风味，各自流行，各有钟爱者，并不因为与别曲同属一调而显得可有可无。更常见的莫过于今流行歌曲中，某一曲调原为英文歌曲，会有日文版、粤语版、普通话（后

① 《中国古典戏曲论著集成》（五），第193页。

② 同上，第19页。

③ 《中国古典戏曲论著集成》（七），第149页。

④ 《中国古典戏曲论著集成》（四），第9页。

⑤ 同上。

⑥ 《中国古典戏曲论著集成》（六），第73、91、112页。这些材料虽非尽为元曲作品，但创作原理应不尽失，可供参考。

⑦ 《中国古典戏曲论著集成》（二），第128页。

两者虽皆中文,但一般歌词均须更换)版等的翻唱,而歌迷各有所好;甚至同一曲调,有普通话版不太流行,而粤语版却大为流行的情况。这就是语音声韵与乐调的配合带来的不同艺术效果。明代曲论家沈德符在《顾曲杂言·时尚小令》中提到几支南曲曲牌:“自宣、正至化、治后,中原又行[琐南枝]、[傍妆台]、[山坡羊]之属。……今所传‘泥捏人’及‘鞋打卦’、‘熬髻髻’三阙,为三牌名之冠。”^①所谓“为三牌名之冠”,其内涵是,依这三支曲牌而填的曲词数不胜数,而“泥捏人”等三阙最佳,成了“三牌名”最风靡的曲儿。可见,即使依照同一曲调而创作的不同曲词,其歌唱美感也有差异。人们总是在不断进行新曲词的创作中不断追求另一番艺术境界。这种追求是永无止境的。

四

综上,本文对元曲填词的规则总结出两条:第一,为定腔乐曲填词;第二,遵守字声的自然之音。这一总结能够符合古来声律家们对于元曲的一贯理解。古来声律家们的总结也不外乎两点:“律”与“调”。明代沈璟称“合律依腔”^②。此“腔”就是指“调”,定腔乐调。明末清初的黄周星说:“愚谓曲之难有三:叶律一也,合调二也,字句天然三也。”^③除“字句天然”属高一层次的要求,排在前两位的是基本点:第一,叶律;第二,合调。“合调”,指符合定腔乐调。“叶律”之“叶”,相合之义。“律”即音律,指音乐的律吕、宫调,或指文字声韵的规律。“叶律”,意为与音乐相合,或符合文字声韵的规律,或文字声韵与音乐相合。撇除与“合调”之义相重的第一种意思外,后两种意思都相当于遵守字声的自然之音。

最后,概括一下元曲的声、词关系:

元曲的声、词地位是平等的,既遵声,又遵字,既遵守定腔音乐,又遵守字声的自然之音;二者不可偏废,也无主次,不仅相互依存,且同时进行。遵守定腔音乐的过程,就伴随着字声选择的考虑;选字的同时,就在审度字声是否与音乐定腔相合。

现今对元曲声、词关系特点的表述通常不太完整,要么说“倚声填词”,要么受昆曲的影响也说“依字声行腔”。说“依字声行腔”,就表示字声对旋律的走向有决定作用,而这对于元曲是不合适的,元曲有定腔需要遵守。说“倚声填词”,这对曲学行家来说可能不会产生误会,但对大多数人来说,就容易忽视字声方面的法则。用“倚声填词”还不如用沈璟的“合律依腔”来概括。若仍嫌不够明晰,也不妨称为“腔字共守”。

① 《中国古典戏曲论著集成》(四),第213页。

② 见隗芾、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》,第119页。

③ 《中国古典戏曲论著集成》(七),第119页。

戏文之结构及其变迁

南京大学文学院 解玉峰

从宽泛意义上说,所有中国戏剧脚本或文本皆可概称为“戏文”。而学界多称之为“南戏”、“传奇”的一类长篇戏剧,在所有中国戏剧中,其发展最为成熟,也最能反映中国戏剧之特质,故本文所谓“戏文”乃就此类戏剧而言,其时间范围包括宋、元、明、清乃至20世纪上半叶。^①在笔者看来,理解戏文之结构,乃是我们理解戏文之关键,故本文拟就此点僭述管见,祈请宏达教正。

关于戏文的结构问题,传统的研究已注意到戏文结构的一般套式:即“副末开场”和“大团圆”。“副末开场”,即由副末敷衍戏文大意,实为戏外之戏。所谓“大团圆”,乃是指主要戏剧人物尽皆登场,以喜庆热闹终场,故称。此种认识较诸西方叙事框架中的“矛盾”、“冲突”一类自更为切理,但仍嫌简略。本文旨在探讨的戏文结构问题,实际上就是追问:如果说戏文一般长达三五十出,戏文作者究竟是如何借用这样的长度完成戏剧叙事的?换言之,这三五十出是如何组织在一起共同完成戏剧叙事的?

汤显祖(1550~1616)《牡丹亭》的写作,本于此前产生的话本小说《杜丽娘慕色还魂》。同一故事题材,分别有小说、戏剧两种叙事。戏剧叙事与小说叙事相比,究竟发生了哪些变化呢?为何戏剧叙事会不同于小说叙事?汤显祖将小说改编为戏剧时,不得不遵从的戏文结构模式为何?出于上述考虑,《牡丹亭》不妨是我们考察戏文结构极好的标本。故以下我们将主要以《牡丹亭》为主,探讨戏文结构的一般特征。

让我们先看话本小说《杜丽娘慕色还魂》,其故事情节可概括为:

① 交代故事背景:南宋光宗朝,广东南雄知府杜宝,夫人甄氏,有一男一女,女为杜丽娘,为姐,弟为兴文;② 季春三月,杜丽娘带侍婢春香游玩后花园,触景伤情,回阁后昼眠,梦中与一书生幽会;③ 次日重游后花园,见梅树一株,嘱死后葬于梅树下;④ 此后相思成病,自觉容颜清减,自绘小影;⑤ 杜丽娘死后,父母按其生前所嘱,将其葬于梅树下;⑥ 杜宝三年任满,至京候选;⑦ 成都府尹柳思恩,夫人何氏,有子柳梦梅,柳梦梅随父来南雄;⑧ 柳梦梅于后园中拾得杜丽娘生像,日夜思慕不已;⑨ 杜丽娘魂前来与柳梦梅幽会,后告以实情,嘱其发棺,让其重生;⑩ 柳梦梅将此事禀告父母,柳知府命人开棺,丽娘复生;⑪ 柳知府择吉日让柳梦梅、杜丽娘成亲,一面派人向时任太原知府的杜宝报喜;⑫ 柳梦梅辞别父母、妻子,去临安应考,高中状元,两家聚

^① 今人所谓“南戏”、“传奇”,古人称为“戏文”者,钱南扬《戏文概论》“引论第一”、洛地《戏文辨正》(见《洛地文集》戏剧卷一)等文著引证甚多,此不赘引。

会临安;⑬ 杜丽娘后生二子,俱为显官,夫贵妻荣,享天年而终。

据实说,小说《杜丽娘慕色还魂》讲述的还是比较俗套的人鬼恋故事,格调亦不高,但从总体来看,故事脉络还是较为清晰的,情节人物也较为紧凑。

汤显祖《牡丹亭》将小说改编为戏文,发生了哪些变化呢?《牡丹亭》全剧五十五出,以下笔者试按照出次来概括剧情。为便于观览,制成下表:

出次	出目	剧 情 概 要	出 场 脚 色
1	标目	副末开场,概说戏文大意。	末
2	言怀	柳梦梅自报家门、志趣,自说半月前曾梦见一美人,与自家有姻缘之分。	生(柳梦梅)
3	训女	南安太守和夫人甄氏堂前训导女儿杜丽娘,欲延请馆师授读。	外(杜宝)、老旦(杜母)、旦(杜丽娘)、贴旦(春香)
4	腐叹	南安府儒学生员陈最良自述家门、怀抱,府学送来杜家请帖。	末(陈最良)、丑(门子)
5	延师	杜宝设拜师之宴,请陈最良教授杜丽娘《诗经》。	外、末(陈最良)、旦、贴(春香)、贴(门子)、丑(皂隶)
6	怅眺	柳梦梅与友人韩秀才闲谈古今文人不遇事,甚为怅惘。	生、丑(韩秀才)
7	闺塾	陈最良在学堂中向杜丽娘讲说《诗经》,春香几番戏闹,报说杜丽娘后花园尽可游赏。	旦、贴、末
8	劝农	杜宝一行春日置买花酒,至乡间劝农,众乡民歌舞升平。	外、净(皂隶、田夫)、贴(门子)、丑(县隶、公人、牧童)、生(父老)、末(父老)、老旦(公人、村妇)、旦(村妇)
9	肃苑	春香传小姐之命,吩咐小花郎清扫花径,准备游园。	贴(春香)、末(陈最良)、丑(花郎)
10	惊梦	杜丽娘游园,触景伤情。归后春情难遣,梦遇柳梦梅。	旦、贴、生、末(花神)、老旦(杜母)
11	慈戒	杜母训诫春香,以后不可引逗小姐后园游玩。	老旦、贴
12	寻梦	杜丽娘趁春香不在身边,独去后花园寻梦,更增伤感。	旦、贴
13	诀谒	柳梦梅决定离开广州,踏上撞府穿州的干谒之路。	生、丑(郭驼子)
14	写真	杜丽娘因游园感伤成病,日渐消瘦,遂自描画春容,以图身后真容留在人间。	旦、贴
15	虏谍	金国皇帝完颜亮欲兴兵南犯,命盗首李全招兵买马,骚扰淮扬。	净(完颜亮)

续 表

出次	出目	剧 情 概 要	出 场 脚 色
16	诘病	杜丽娘病情日渐沉重,杜母探知病因,意欲请巫师禳解,杜宝不允。	老旦、贴、外
17	道觐	杜府遣府差请石道姑为杜丽娘禳解。	净(石道姑)、丑(府差)
18	诊祟	陈最良为杜丽娘诊脉,石道姑替杜丽娘保攘。	旦、贴、末、净
19	牝贼	李全应命招兵买马,骚扰淮扬。	净(李全)、丑(杨婆)
20	闹殇	杜丽娘一病而亡,死前提出葬于后花园梅树之下,生前真容藏于太湖石底。杜宝升任安抚使,镇守淮扬。行前隔取后园建一梅花庵观,命石道姑焚修看守,陈最良往来看顾。	旦、贴、老旦、外、净、末
21	谒遇	柳梦梅闻听钦差识宝使臣苗舜宾在广州祭宝于多宝菩萨,前往拜谒,得苗舜宾路费资助。	生、净(苗舜宾)、老旦(僧人)、末(通事)、外(皂卒)、贴(皂卒)、丑(番鬼)
22	旅寄	柳梦梅旅途受寒疾,幸得陈最良救助,暂寓梅花观中调养。	生、末
23	冥判	冥间胡判官一一审问鬼犯,知杜丽娘因相思而亡,且与柳梦梅有姻缘之分,乃放其游魂仍回人间。	旦、净(胡判官)、丑(小鬼)、末(花神、鬼犯)、生(鬼犯)、外(鬼犯)、老旦(鬼犯)
24	拾画	柳梦梅病愈,得石道姑指点,至花园游赏,在太湖石下拾得杜丽娘画像。	生、旦(石道姑)
25	忆女	杜丽娘病亡三年后,生辰之日,杜母遥望南安浇奠,伤痛无比。	老旦、贴
26	玩真	柳梦梅晴和之日,赏玩杜丽娘画像,赞叹不已。	生
27	魂游	石道姑为杜丽娘超生玉界,择吉日开设道场。杜丽娘魂游旧地,无比伤感。	旦、净、贴(小道姑)、丑(徒弟)
28	幽媾	杜丽娘魂入柳梦梅房中幽会,柳梦梅喜出望外。	生、旦
29	旁疑	石道姑听到柳梦梅房中夜间有女子说话声,怀疑小道姑与柳梦梅有私情。	净、贴(小道姑)、末(陈最良)
30	欢扰	杜丽娘魂又入柳梦梅房中幽会,石道姑、小道姑突然闯入,惊散一场好事。	生、旦、净、贴
31	缮备	杜宝率军在扬州新筑成两城墙,以防备李全骚扰。	外、贴(文官)、净(武官)、末(商人)、老旦(商人)
32	冥誓	杜丽娘向柳梦梅吐露实情,嘱其尽快后园掘坟,使其复生。	生、旦

续 表

出次	出目	剧 情 概 要	出 场 脚 色
33	秘议	柳梦梅至梅花观中找石道姑商量掘坟事。	生、净
34	诃药	石道姑向陈最良打听还阳之药。	净、末
35	回生	柳梦梅在石道姑、小疙童帮助之下,夤夜掘坟,杜丽娘重生。	生、旦、净、丑(疙童)
36	婚走	为避免掘坟事败露,柳梦梅欲往临安应试,在石道姑主持下与杜丽娘成婚,夤夜乘船双双离开南安。	生、旦、净、末(陈最良)、外(舟子)、丑(疙童)
37	骇变	陈最良发现杜丽娘坟墓被掘,认为乃柳梦梅、石道姑等所为,欲星夜赶往淮扬,报知杜宝。	末
38	淮警	李全与其妻杨婆定计围攻淮安,诱使杜宝救援。	净(李全)、丑(杨婆)、老旦(军人)
39	如杭	柳梦梅、杜丽娘赶至杭州,听说各处秀才已赴选场,急忙应试。	生、旦、净(石道姑)
40	仆侦	柳梦梅老仆郭驼向疙童打听主人去向,知其已往临安。	净(郭驼)、丑(疙童)
41	耽试	柳梦梅错过试期,幸遇试官苗舜宾眷顾,一展才华。李全率兵犯淮扬,朝廷命杜宝迎敌。	生、净(苗舜宾)、丑(门官)、外(杜宝)
42	移殓	杜宝率兵移阵淮安,嘱夫人水路往临安,夫妻分别。	外、老旦、丑(驿丞)、末(报子)、贴(春香)
43	御淮	李全兵围淮阴,杜宝率兵冲入淮阴,与淮阴官兵共守淮阴。	外(杜宝)、净(李全、武官)、生(军人、报子)、末(军人)、丑(贼兵、武官)、贴(贼兵、办事官)、老旦(文官)
44	急难	柳梦梅试后返归客店,杜丽娘听说贼兵犯淮扬,要柳梦梅前往打听父母消息。	生、旦
45	寇问	陈最良为李全俘虏,李全假作杜母、春香首级,陈最良受骗,获释后向杜宝传杜母、春香被杀消息。	末、净、老旦(贼兵)、外(贼兵)、丑(杨婆)
46	折寇	陈最良面见杜宝,报说杜母、春香被杀及柳梦梅盗墓。杜宝要陈最良传书给李全。	外、末、净(报子)
47	围释	陈最良将杜宝分别写给李全、杨婆的书信送交李全夫妇,李全夫妇决定归降。	净(李全)、丑(杨婆)、末(陈最良)、贴(通事)、外(马夫)、老旦(番将)
48	遇母	杜丽娘与母亲、春香在杭州客店相遇。	旦、老旦、贴、净(石道姑)

续 表

出次	出目	剧 情 概 要	出 场 脚 色
49	淮泊	柳梦梅赶至淮安,无钱住宿,暂栖廊下。	生、丑(店家)
50	闹宴	杜宝设宴庆功,宴请文武官员,柳梦梅自称门婿冲席而进,被当作无赖捆绑。	外、生、末(文官)、净(武官)、丑(门官)、旦(女乐)、贴(女乐)
51	榜下	金榜发下,柳梦梅得中状元。陈最良亦因奔走之功,被封黄门奏事官。	老旦(将军)、丑(将军)、净(苗舜宾)、外(老枢密)、末(陈最良)
52	索元	军校沿街寻找新科状元柳梦梅,郭驼得知十分欢喜,与军校同寻柳梦梅。	净(郭驼)、老旦(军校)、丑(军校)、贴(妓女)
53	硬拷	柳梦梅因有盗墓之嫌疑被吊拷,幸亏苗舜宾等及时赶到,救下新科状元,但杜宝仍不肯认柳梦梅为婿。	生、外、净(狱官、郭驼、苗舜宾)、丑(狱卒)、末(公差)、杂(门官)、贴(小吏)、老旦(军校)、丑(军校)、末(陈最良)
54	闻喜	杜丽娘、杜母闻知柳梦梅高中,军校传命速往金阙,由圣驾勘对。	旦、老旦、贴、外(军校)、丑(军校)、净(门子、郭驼)
55	圆驾	杜丽娘一家团圆,杜宝、柳梦梅翁婿相认,皆大欢喜。	生、旦、外、老旦、贴、末、净(将军、石道姑)、丑(将军、韩秀才)

不太熟悉汤显祖《牡丹亭》的读者,如果急于知悉剧情,读过以上概括后肯定不能满意:头绪不清,情节不明!读者诸公也许此前早已看过其他人所做的《牡丹亭》头绪较清、情节较明的“情节概括”。但笔者在这里愿坦诚相告:对《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》等戏文进行剧情概括,任何概括都难免主观性,如果戏文情节概括如小说那样脉络明晰、情节紧凑,一定是概括者删略了很多情节人物。脉络越明晰、情节越紧凑,说明概括者主观删略的东西就越多。换言之,《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》等戏文本本身“头绪不清”、“情节不明”是实情,这是我们不得不面对的事实,理解这种现象恰恰是我们理解戏文之结构、理解戏剧叙事不同于小说叙事的关键。现在我们可以先看一看,《牡丹亭》与话本小说相比,究竟发生了哪些变化:

首先,我们最容易注意到的是情节方面的变化。小说中并无与金兵入侵、李全反叛相关的情节,也没有陈最良授《诗经》、石道姑禳解、杜丽娘冥间受审等事。在戏剧中柳梦梅父母已亡,柳梦梅是孤身漫游,其夤夜掘坟可称“盗墓”,而不是如小说中所描绘的柳梦梅主动向父亲报告、由柳知府主持掘墓,柳梦梅、杜丽娘的结婚在小说中也是在柳梦梅父母主持下完成的,小说中没有女婿误被岳父吊打等情节。情节方面的变化,似极易理解。话本小说《杜丽娘慕色还魂》为短篇小说,全文三千余字,而《牡丹亭》为长篇传奇,五十五出、近九万字,故不得不增加情节。

其次是人物的增减。话本小说共涉及人物凡八人,即杜丽娘、丽娘父杜宝、丽娘母甄氏、丽娘弟兴文、侍女春香及柳梦梅、柳父柳思恩、柳母何氏。《牡丹亭》中丽娘弟兴文、柳父、柳母都删减了,同时增加了陈最良、石道姑、李全、苗舜宾、郭驼、韩秀才等四

十余人。人物的增加也可以理解,增加情节自然也应增添人物,但删减人物似乎不可思议!

再次是叙事脉络的变化。话本小说前半部分主要是以杜丽娘为主线讲述故事,后半部则以柳梦梅为主,而戏剧首先出场的则是柳梦梅,此后在整个戏剧叙事中基本上是间隔性讲述柳、杜事,同时又有其他情节线插入。

在笔者看来,理解和阐释话本小说与戏剧在情节、人物、叙事脉络等方面的不同,关键是理解由生、旦、净、末、丑等多门脚色共同构成的脚色制在戏文结构中的根本性意义。

联系上表,首先我们可以注意到,《牡丹亭》共使用了生、旦、外、老旦、贴、末、净、丑等八门脚色(即八位演员),《牡丹亭》涉及的四十多位戏剧人物都是以某门脚色的面目出现的,不论是主要人物杜丽娘、柳梦梅,还是非常次要的人物(如皂隶、军校、门子等),都无不被归入某门脚色。生、旦两色兼扮其他人物较少,而其他脚色兼扮较多。整部戏文从根本来看,实际上就是生、旦、净、末、丑各色的穿插调配使用。行文至此,我们可以省悟:为何我们在为小说概括故事情节时,并不甚难;但为一戏文概括剧情时则特别烦难,常感头绪甚多——这是因为小说大都有主要人物及主要情节,只要找到这个主要人物及情节,按照时间先后依次叙述即可;而戏文往往至少有两个主要人物,究竟选择从何说起本身就是个问题(拿《牡丹亭》来说,应从柳梦梅说起,还是杜丽娘说起?),而且次要人物往往也有相对独立的情节线(如杜宝劝农、李全反叛、郭驼寻主等),各种人物常常独立行动,多条情节线如同麻花一样扭结在一起。为了便于理解,无论何人进行情节概括,都不得不舍弃一些情节线。而这一点正反映了:各门脚色在戏文结构中,都有不可忽略的作用。每门脚色常常各有其行动线,再加上脚色可以兼扮,一部戏文往往有一二十条大大小小的情节线。

小说《杜丽娘慕色还魂》中最重要的两位人物杜丽娘、柳梦梅分别归为旦、生,稍次要的人物杜宝、杜母、春香分别派归为外、老旦和贴旦。现在我们可以对《牡丹亭》人物的增减可以有更深一层理解。

先说“增”的情况。我们可注意到,《牡丹亭》所有增出的人物,如陈最良、石道姑、李全、杨婆、苗舜宾、郭驼、韩秀才等,不外乎末、净、丑三类脚色。这是因为末、净、丑三门脚色对戏剧表现而言是必不可少的,而话本小说中却没有可以相对应的人物,故不得不为之增添。

再来看“减”的情况。汤显祖《牡丹亭》将小说中的次要人物柳父、柳母及丽娘弟都减省了。柳父、柳母从其身份性情而言,应与杜宝夫妇一样,分别归为外、老旦。而戏班中,一般无叠脚(如两个生脚或两个外脚),戏剧演出虽容许兼扮,但若由同样两位演员分别兼扮身份、性情几乎完全相似的人物,则易使观者难分彼此。此外,戏剧终了的“大团圆”,所有主要人物皆须登场,柳父、柳母亦不应例外,在“大团圆”中演员无分身之术,不可能有兼扮。故汤显祖编撰《牡丹亭》时必然要有人物淘汰,其最终保留杜宝夫妇,无疑是明智的。至于丽娘弟兴文,在小说中也完全无关于爱情故事,如果戏剧中

保留这一人物,只能由生或贴来兼扮,这无疑属画蛇添足,故汤显祖应当是毫不迟疑地将此人物汰除了。

其次,生、旦、外、老旦、贴、末、净、丑等各门脚色在整部戏文中并非完全均等的,生、旦两门脚色的地位较为突出、戏份较重,生、旦二脚的离合一般为戏文结构的中心,“头出生”、“次出旦”(副末开场后,生脚在第一出出场,旦脚在次一出出场)^①,而后生、旦二脚基本上是前后交错出场(为“离”),或在同一出共同出场(为“合”),男、女主人公一波三折的爱情故事,恰好表现为生、旦二脚的几度“离”“合”,而其他脚色或依附生、旦二脚而行动(如外、老旦、贴旦、丑),或间隔、穿插于生、旦二脚之间(如净、末)。话本小说中杜丽娘事在先,柳梦梅事在后,而《牡丹亭》第二出为生脚戏,正是因为有“头出生”、“次出旦”的规矩。第三出、第五出都是外、老旦、贴旦等脚色皆随旦脚而出场。第四出主要是末脚的戏。第六出主要是生脚戏。第七出因旦脚而引出末、贴。第八出主要是外脚戏。第九出为末、贴、丑同场戏。第十出为生、旦第一次“合”(此次“合”为梦中相会,最不稳固)。而后生、旦又处于“离”的状态,乃至阴阳相隔。直到第二十八出“幽媾”,为生、旦第二次“合”(此次为人、鬼私合,为世俗礼法所不容)。自第三十九出柳梦梅应试,生、旦又处于短暂分离状态,至第四十四出生、旦第三次“合”后,又处于“离”,直到第五十五出的“大团圆”中,生、旦才真正走到“合”(此次“合”得到皇帝钦命及杜宝夫妇的认可)。

戏文偏重生、旦,可以说是高则诚《琵琶记》之后的普遍情况。这是因为从脚色制的构成来说,若生、旦为中心,净、末、丑、外、贴等各色拱卫,最能发挥脚色制的丰富性和趣味性,五颜六色,各有所长。若非如此,则难免单调、乏味。故以生、旦为中心脚色制(形式)与相思题材(内容)可谓最理想的结合方式。在后人看来,才子佳人戏或陈陈相因落于俗套,明清传奇家们不约而同地集中于男女婚恋题材,所谓“十部传奇九相思”,似不可思议。实际上,唯独此类题材才最易发挥脚色制的艺术魅力!相思题材易入俗套,传奇家们并非不知,唯不如此则难足戏剧趣味!

李渔(1611~1680)《闲情偶寄》论传奇结构有所谓“立主脑”^②之说,唯何谓“主脑”,令人难明究竟。吴梅先生对“主脑”的解释似更显豁:“传奇主脑,总在生旦,一切他色,止为此一生一旦之供给。一部剧中,有无数人名,究竟都是陪客。”^③这就是强调生、旦二脚相对其他脚色的突出性地位。《琵琶记》之后的戏文偏重生、旦,一方面表现为整部戏文中生、旦二色戏较多,另一方面则是生、旦的离合(线)往往成为戏文结构的中心(线)。中国古代一些曲家提出所谓“一线到底”^④,亦多就生、旦二脚的离合线而言,紧紧把握此一主线,如此方能避免头绪纷繁、节外生枝之病。

① 因为戏文中的男女主人公大多是未婚男女,故生、旦先后登场,若像《琵琶记》一样,生、旦本为夫妻,而后因故分离,则不局限于“头出生”、“次出旦”,而是可在第一出同时出场。

② 《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第14页。

③ 吴梅《吴梅词曲论著集》,南京大学出版社2008年版,第163页。

④ 汤显祖《玉茗堂批评焚香记》第四十出总评、李渔《闲情偶寄》“减头绪”条等。

再次,戏文冷热、悲欢、庄谐等场次的调剂,往往也要借用不同脚色的表演来实现。生、旦二脚的(几度)离合为戏文结构的中心,这是就戏文整体的叙事框架而言,而整部戏文实际上被分为三五十个小单元(所谓“出”),那么这些单元之间又是何种关系呢?在考察单元与单元的组合关系时,我们仍可以看到脚色制对戏文结构的决定性意义:戏文单元与单元的组合往往即是冷热、悲欢、庄谐、文武等场次的调剂穿插,而调剂穿插主要表现为不同脚色的对比或映衬。

生、旦、外、老旦、贴、末、净、丑等不同脚色,作为一种类型化,表现于所扮人物性情、气质、身份等方面的差异,其不同规范的唱、念、做(功)及扮饰则是将这种类型化的差别予以极鲜明、夸张的呈现,故中国戏剧的表演一方面表现在不同脚色同一场上的对比或映照,另一方面也表现为不同脚色在前后场次的对照。而后一种对照恰恰为戏文结构的主要技巧之一。如《牡丹亭》第二出为生脚独脚戏,第三出为旦、外、老旦、贴同场戏。这样第二出生场的冷清(柳梦梅的孤寂无聊)与第三出的热闹(杜丽娘一家同欢)形成对照。而第四出主要为末脚戏,写陈最良的寒酸、迂腐,这与前场的热闹、福贵又成对照。第五出又为旦、外、末、老旦、贴等脚的同场戏,描绘杜府拜师盛宴。第六出又主要是生脚戏,写柳梦梅的落拓失意。如此前后各场基本形成对照或映衬。仔细分析《牡丹亭》或一般戏文的各单元(即出)的组合,我们可以注意到:如果前场为独脚戏、为“冷”,后场往往多脚并用、为“热”,形成冷热对照;前场写欢庆,后场可能写悲情,形成悲欢映衬;前场是外、末等脚的庄重肃穆,后场往往有净、丑出场的滑稽诙谐,收庄谐对比之效;前场为生、旦等脚的文场戏,后场便可能安排净、丑登场的武场戏,以便文武映衬。戏剧气氛有冷热、悲欢、庄谐、文武等多方面的对比,而这种对比往往是借助标志不同性情、气质的脚色来实现的。

如前所述,戏文故事所涉及的人物不论多少,皆归派于五六门或七八门脚色(最多是十一二门),故戏文结构从根本来看即是交相穿插使用这五六门或七八门脚色而已。这五六门或七八门脚色相互映衬,又相互依存,从理论上说,各门脚色本无轻重之分;但事实上自《琵琶记》以后,戏文在总体上大多以生、旦二脚的离合线为戏剧结构的中心,其他各脚主要是依附生、旦二脚而行动或间隔、穿插于生、旦二脚之间。如果一部戏文长度为三十出或五十出,生旦的一波三折的离合线常常成为串联这三十出或五十出的主线,故就此意义上,我们可以称戏文结构为“串珠体”。同时,就“珠”与“珠”(即“出”与“出”)的串联而言,又往往采用对比或映衬的手法,如赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫各色的搭配使用,而其所以能产生对比或映衬的效果往往离不开生、旦、净、末面目各异的脚色表演。故由以上三方面,我们认为,戏文之结构在根本上是由生、旦、净、末、丑等脚色共同构成的脚色制所决定的。

我们也应当指出,与长篇章回体小说一样,由于组成整体的每个单位都相对独立(故戏文的“出”才可能后来独立成为折子戏),而个体的独立性越强,其所组成的整体势必越松散。由脚色制所约定的戏文结构,从总体来看也是较松散的。换言之,仅仅依赖生、旦、净、末、丑等脚色的搭配使用来组织戏文,戏文结构的“整一性”往往得不到

充分保障。故中国古人为弥补脚色制的结构性局限(古人对此并没有清醒的理性认识),往往强调使用埋伏照应之法(所谓“密针线”)、借用线索(如《荆钗记》之荆钗、《桃花扇》之折扇等)等。最值得一提的是李笠翁提出的“小收煞”技巧:

(戏文)上半部之末出,暂摄情形,略收锣鼓,名为小收煞。宜紧忌宽,宜热忌冷,宜作郑五歇后,令人揣摩下文,不知此事如何结束。……只是使人想不到、猜不着,便是好戏法、好戏文。^①

李笠翁所谓“大收煞”是指终场众脚登场、以热闹取胜的大团圆而言,而“小收煞”则是要求在戏文上半部略作收束,可称“小团圆”,如此前半部戏文便相对完整独立。如果“小收煞”收束得好,实际上使得戏文作为一个整体包括两个相对独立的大单元,而每一大单元又包括十几或二十几个小单元(即“出”),故其结构整体来看较三五十个小单元组成的松散的一个“整体”要紧凑一些。当然,这样编撰的难度增加不少,实际上李渔本人的作品也未必有理想的“小收煞”。从理论角度而言,当然也可以更进一步:如将整部戏文分为四五个大单元,每一大单元又包含五六个或七八个小单元(即“出”),如小说《红楼梦》一样,波澜不断,一波未平,一波又起,环环相扣,同时这四五个大单元又极其自然共成一完美不可分割的整体——但理论付诸实践当然有许多困难,何况中国古代的传奇家没有一个像曹雪芹那样在叙事结构方面煞费苦心,他们的心血更多用于曲词的填写,而视结构为末事。

以上,我们主要以《牡丹亭》为例分析、讨论了戏文的一般结构。如果说《牡丹亭》代表了一种较为成熟、规范的戏文结构模式——主要表现为较为规范地使用脚色制,戏文之初始以及后来的发展中有何变化?这将是以下探讨的问题。

在戏文之初始,戏文面目如何,今人已难详知。今人所能见到的最早且完整的戏文为保留在《永乐大典》中的《张协状元》。今本《张协状元》中,张协与王贫女最终的团圆是极其勉强的,张协显然是一个负心汉,在此前的戏文也显然应为负心戏。《永乐大典》所存另外两种戏文《错立身》、《小孙屠》,从故事结局来看,也都可以算做团圆。这反映了在《永乐大典》所存三种戏文基本定型时代,戏文例须团圆已成共识。而在此之前,应当存在这样一个阶段:戏文不必都是团圆结局,由此才可以理解早期戏文多负心戏的现象。^②虽然《永乐大典》所存三种戏文不必视为早期戏文之代表,但它们仍然反映了早期戏文组织结构方面的一些特征。这主要表现在以下几点:

一、生、旦、净、末、丑等脚色虽已具有鲜明的类型化特征,但其所装扮的人物性情、气质及身份特征等尚不稳定。如《张协状元》中的张协(生扮),有邪恶的色彩,竟至剑刺贫女(误以为已杀死)。《小孙屠》中旦扮的李琼梅也有邪恶的色彩,本为妓女出身,水性杨花,与孙必达(生扮)结婚后仍私通旧日情人朱令史(净扮),后又与朱令史合谋杀死侍婢春香,并陷害孙必达,这明显与后世贤淑的女性不同。后世的净、丑一般差

① 《中国古典戏曲论著集成》(七),第68页。

② 由早期戏文名目来看,负心戏实甚为普遍,如《南词叙录》等文献所载《王魁负桂英》、《三负心陈叔文》、《朱买臣休妻记》、《张协斩贫女》等。

别较大,净多扮大奸大恶之徒,丑多扮滑稽可笑的下层小人物,但从《永乐大典》所存三种戏文看,净、丑的差别尚不大,主要都是滑稽可笑。如《张协状元》中,(可能为增加滑稽效果)张协母由净扮、张协妹由丑扮(后世多由老旦、贴扮)。《错立身》中的老都管由净扮,但老都管在剧中富于同情心,曾帮助完颜寿马,并无丝毫邪恶的色彩,在后世一般应归于末。《张协状元》以外扮张协父,又以外扮王夫人(后世多以老旦)。《错立身》使用生、旦、净、末、外五种脚色外,还使用了“虔”(近于后世的老旦)。《小孙屠》使用生、末、旦、净四种脚色外,还使用了“婆”(近于后世的老旦)、“梅香”(后世一般用贴)。由上述现象可见,《永乐大典》所存三种戏文在脚色装扮人物方面尚不稳定。

如前所述,我们认为戏文结构从根本来看,乃是调剂搭配使用各门脚色,故尤须注意“均劳逸”。从这一角度来看,《永乐大典》所存三种戏文的结构有明显问题。拿《张协状元》来说,整部戏中生脚的戏明显重于旦脚,特别是前半部分。贴扮的王丞相女出场太晚,迟至第十三出始首次露面(《琵琶记》中地位相似的牛女在第三出即出场),且贴脚的戏甚少,五十三出中仅有四出出场。《小孙屠》中则末脚戏偏多,旦、生二脚的戏都极少。后世重生、旦及“均劳逸”等观念,在《小孙屠》时代显然尚未产生。

二、为了使戏文结构更紧凑,《琵琶记》之后的戏文大都以生、旦离合为结构主线,其他脚色的行动线主要是对比、映衬,故生、旦二脚的戏往往较多。从这一方面来看,《张协状元》基本仍以生、旦离合为结构中心线(虽然生脚戏明显重于旦脚戏),生、旦离合故事亦可称一波三折,但《小孙屠》、《错立身》都非如此。《小孙屠》主旨亦在赞颂小孙屠的义举,基本上是末脚戏,生、旦的戏较少。旦扮的李琼梅与净同谋杀死梅香,被判死罪,自然不能与生扮的孙必达最终团圆,此戏最终是兄弟团圆。孙母此前去泰山还愿途中病故,这样的设计在后世戏文中也是很少见的,这恰恰反映了早期戏文尚无后世的大团圆观念。《错立身》倒是基本围绕生(完颜寿马)、旦(王金榜)的爱情故事展开情节的,但生、旦早在第十二出即已团圆(完颜寿马得到岳父认可,加入王金榜家戏班),戏文最终则是第十四出父子团圆。

三、《琵琶记》之后的戏文在单元与单元(即“出”与“出”)的组织方面,一般采用前后对比、映衬的手法,有意使得冷热、庄谐、悲欢等不同场次相互调剂,这种做法在《永乐大典》所存三种戏文中也较少使用。如《张协状元》为了实现滑稽可笑的剧场效果,往往过多使用净、丑、末的表演,连篇累牍,有时甚至不惜偏离剧情。

如果说《永乐大典》所存三种戏文反映了早期戏文的情况,《牡丹亭》代表了戏文成熟期的情况,我们以后来的标准看待此前,早期戏文结构显然不能说是稳定、规范的。戏文在宋、元、明、清数百年中演进的历史,可视为一种自然态的、不稳定的结构逐步向稳定、规范的结构模式演进的历史。

在戏文结构的历史变迁中,高明(1305?~1370)《琵琶记》应有不可忽视的作用(也正因如此《琵琶记》才被称为“传奇之祖”)。《琵琶记》之后,特别是明中叶后的戏文多受其影响:以生、旦离合为主骨,以其他脚色映衬、搭配,前后场次的组合多以冷热、庄谐、悲欢等对比手法。明中叶后,文人学士编撰传奇渐成风尚,传奇家的结构意识也日

渐自觉,像明末清初的冯梦龙、阮大铖、李渔等在编撰戏文时,除戏文曲词之外,在戏文结构方面也颇为费心,有意使用线索、注意埋伏照应等。李渔《闲情偶寄》“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等思想的提出正是这种结构意识的反映。

我们也应认识到,戏文结构在根本上取决于由生、旦、净、末、丑等脚色共同构成的脚色制(往往偏重生、旦),这只是我们今人的一种理性认识和结论,古人结构戏文时并无清醒的理性认识,并非自觉地利用脚色制的结构功能,像西方“三一律”那样为剧作家自觉清醒的追求目标。戏文毕竟是叙述故事,如果叙述故事的欲望占据主导,脚色制的结构功能自然降低。换言之,脚色制与故事叙述二者之间始终存在张力,脚色制对故事叙述的决定或影响不是单向的,而是双向的,后者也有可能迫使前者作出让步或很大调整。各门脚色的分工及表演日趋稳定、规范后,为便于搬演,剧作家在叙述故事时一般会遵从脚色制的使用规范(包括以生、旦离合为中心)而调整故事(包括增减人物、情节等),汤显祖《牡丹亭》如是,其他戏文亦如是。如李开先(1502~1568)《宝剑记》基本依据《水浒传》相关林冲的情节改编,但因为须套用脚色制,所以不得不在故事情节的方面有很大调整。水浒故事中,林冲妻子张贞娘的情节甚少,《宝剑记》中则为之增加很多情节(如张贞娘击鼓鸣冤、尼庵出家、夫妻梁山团圆等),侍女锦儿、高俅等人物也增加了不少情节。沈璟(1553~1610)演述武松故事的《义侠记》也是如此,甚至为了照顾到生旦团圆,专门杜撰一个贾氏,最终与武松在梁山成亲。

但剧作家也常常会遵从所本故事的基本格局,调整使用脚色制。如与《宝剑记》大概同时代的《鸣凤记》,主要述夏言、杨继盛、邹应龙、林润等“八义士”前赴后继与奸臣严嵩斗争事。从本事来看,若遵从一般戏文结构的模式,必然无法很好地表现“八义士”的义举,故此戏之结构明显不同于一般戏文。又如屠隆(1542~1605)《昙花记》,演唐人木清泰虔心向佛、终证道果事,穷天罄地,光怪陆离。屠隆撰写此剧,显然无意遵守脚色制的规矩及搬演之便,故得以率意幻象,“学问堆垛”^①,有似类书。再如李玉(1591?~1671?)《清忠谱》乃据实事谱成,写乡宦周顺昌、东林党人魏大中和苏州市民颜佩韦、杨念如等与魏忠贤阉党斗争事,忠奸斗争乃成为戏剧主线替代了一般的生(扮周顺昌)、旦(扮周顺昌妻)离合。^②这也是因为作者不愿因沿用戏文套式而放弃激动人心的忠奸斗争故事。从这一意义上,我们也可以说《错立身》、《小孙屠》产生的时代,恰恰脚色制约束较少,故戏文叙事更多是自然态的,多存所本故事之原貌。明中叶后,“十部传奇九相思”基本是事实,但明中叶前尽多英雄侠义、公案、佛道等题材,戏文叙事与同题小说叙事基本相似,皆因于此。

同时,从外在环境来看,家班的兴衰对(以生、旦为中心的)脚色制的使用也有显著影响。明中叶后直至清康熙年间,豢养家班为一时之风尚,而传奇家一般都是将剧作首先交诸家班搬演,而后才可能在社会上流传开来,故其编撰时不得不考虑家班的实

① 祁彪佳《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(七),第20页。

② 《清忠谱》全剧二十五出,周顺昌妻仅在四出出场。

际:一班多十一二人,使用十门左右的脚色,家班一般重歌舞(生、旦二色的训练偏重唱功)。而在明中叶以前,即家班豢养成为风尚之前,戏文作者主要面对的是职业戏班,而职业戏班规模不定,少则五六人,多则八九人,戏班人数一般是与所用脚色数相当的(若八九人的戏班一般即用八九门脚色)。^①脚色使用多寡不定、脚色表演规范不定(不必严格对应人物性情、气质),这应当是明中叶前的普遍情况,在这样的情况下,自然很难保证戏文结构的稳定。清乾隆以后,家班豢养之风渐次消歇,而此时职业戏班一般已积累了能保证其正常营业的折子戏或小本戏,不愿承担风险搬演新剧作,故乾隆以后的传奇不得不大多成为案头之作。演出环境既然如此,传奇家也不必过多考虑搬演问题。这样戏文脚色随意使用,甚至别出心裁地创造新脚色的现象也渐增多,戏文结构于是以戏剧叙事为中心,脚色制对戏剧结构的意义也不再像此前那样显著。像董榕(1711~1760)《芝龛记》、蒋士铨(1725~1785)《桂林霜》、《冬青树》等剧基本是用史传笔法,按时间先后叙传主事迹,史事的陈述成为绝对主导,各门脚色虽然使用,但其主要是为叙事服务的,脚色制与戏剧叙事之间已基本不具有张力。但我们也应指出,即使是乾隆以后,戏文结构中脚色制的主导性地位仍是很普遍的现象,直至近代吴梅、卢前等人所作长篇传奇仍复如是。故相形之下,《鸣凤记》、《清忠谱》、《芝龛记》等仍属个别现象。

西方戏剧都是直接借用人物实现故事叙述的,而在以戏文为代表的中国戏剧中,戏剧故事涉及的人物都是以生、旦、净、末、丑等某门脚色的面目出现的。这也就是说,戏剧叙事是直接借助脚色而非人物实现的,各门脚色及其共同构成的脚色制正是中国戏剧的艺术表现形式,故解读中国戏剧的艺术表现或叙事结构而忽略脚色,或难得正解。戏文之结构可认为是脚色制与故事叙述两种因素的组织调和,二者之间始终存在张力,后者也有可能成为主导性因素,但从总体来看,脚色制在戏文结构中的决定性意义是主要的和规律性的。

① 戏班人数一般是与所用脚色数相当的,八九人的戏班一般即用八九门脚色。从叙述故事来说,若脚色太少,则叙事较难展开,但事实上使用五六门脚色的小戏班肯定应当存在,如《小孙屠》只用了五门脚色。

《荆钗记》地方声腔演出本蠡测^①

江苏师范大学文学院 赵兴勤

四大南戏之一的《荆钗记》的版本问题,不少学者都曾作过不同程度的梳理,比较有代表性的论著,如傅惜华的《〈荆钗记〉南戏的作者与版本问题》^②、俞为民的《南戏〈荆钗记〉考论》^③。后者专列《〈荆钗记〉的作者与版本考述》一节,认为:“《荆钗记》现有全本流存的共有六种:一是明嘉靖姑苏叶氏刻本,题作《影钞新刻元本王状元荆钗记》,共二卷,卷首署‘温泉子編集,梦仙子校正’。二是明万历金陵唐氏富春堂刻本,题作《新刻出像音注节义荆钗记》,共四卷。三是明万历金陵陈氏继志斋刻本,题作《重校古荆钗记》,共二卷。四是明万历刻本,题作《李卓吾先生批评古本荆钗记》,共二卷。五是明万历刻本,题作《屠赤水先生批评古本荆钗记》,共二卷。六是明毛氏汲古阁刻本,题作《荆钗记定本》,共二卷。这六种版本皆为明刊本,但由于出于不同书坊,经过了后人的改编,故它们之间也存在着差异。若按时代的先后、与元本的关系以及具体曲文来划分,可以将它们分为两个系统,即影钞本为一个系统,其余五本则为另一个系统。”^④孙崇涛在认真考察《全家锦囊》所收《荆钗》基本内容的基础上,进而指出:“锦本《荆钗》,乃是一种既不属于‘古本’《王十朋》,又有别于各传本的另有面目的‘坊本’,它为研究《荆钗记》的流变,提供了新的依据。”^⑤所言甚有道理。很显然,他是将《风月锦囊》本《荆钗》视作另一版本系统的。

其实,除上述三种类型的版本外,还应当有另一地方声腔的演出本存在。前些年,笔者在考察《白兔记》的版本时,就曾提出这一观点,^⑥但有的学者却不以为然。其实,古代戏曲出现类似版本问题并非个案。《琵琶记》、《玉玦记》、《同窗记》、《跃鲤记》、《东郭记》等,均存在这一现象。《荆钗记》亦是此例。明代熊稔寰所编的《徽池雅调》卷之一下层,曾收有《荆钗记》“汝权卖花”一出,全称“孙汝权假妆卖花”,为其他各本所未有,不妨照抄于此:

【驻云飞】(旦)心怨沉沉,不幸早年先丧亲,撇下儿孤另,针指谁教训!嗟,梅香。你与我轻轻掩上绣房门,向园内观看花情性,须惜光阴,须惜光阴。人生莫把

① 江苏高校优势学科建设工程资助项目(PAPD),国家社科基金后期资助项目(11FZW004)。

② 傅惜华《傅惜华戏曲论丛》,文化艺术出版社2007年版,第231页。

③ 俞为民《宋元南戏考论续编》,中华书局2004年版,第184页。

④ 同上,第197页。

⑤ 孙崇涛《风月锦囊考释》,中华书局2000年版,第103页。

⑥ 赵兴勤《〈白兔记〉版本探疑》,《商丘师范学院学报》2008年第11期。

春孤另!【驻马听】(净)取帐归家,跃马扬鞭,经过几派人。狂风浪叠走如沙,惹动风情不当耍。(旦)梅香,那枝花鲜得好,采将过来。忽听得名园内叫采花,谁家女子寔堪夸,不由人心儿里爱,体酥麻,墙外巧妆叫卖花。卖花。卖花。【北雁儿落】(旦)名园内锦绣家,忽听得墙外何人叫卖花。梅香,问他担头上有甚等好花。(贴)货郎,担头上有甚等好花,我小姐买些。(净)梅香姐,担头上有珍珠翠花、括绒花、纸花、线花,件件皆有。(贴)货郎说道,担头上珍珠翠花、括绒花、纸花、线花,件件俱全。(旦)梅香呵。园内牡丹、芍药般般有,那有闲钱买线花?(贴)货郎,小姐不买,去罢!(净)梅香姐既不爱花,担头上还有杂货,济宁汗巾、临青手帕、苏十八扇、胭脂水粉、花红色线,都是有的。(贴)货郎站着,我再问小姐。外面货郎说道:既不买花,担头上还有杂货,济宁汗巾、临青手帕、苏十八扇、胭脂水粉、花红色线,都是有的。(旦)梅香,我这几日心慵意懒。花红色线无心绣,纵有水粉胭脂懒去搽。(贴)我小姐不买,叫你去罢!(净)想是小姐无钱买得。行路之人口燥,有茶酒可以换得些。(贴)既茶酒换得,小姐不换我就和你换些。小姐,外面货郎说道:想是小姐无钱买得。行路之人口燥,有茶酒可以换得。(旦)他行路之人,茶自有茶房,酒自有酒店,我这里,花亭草畔非酒店,他是何人叫你换茶。(贴)小姐说道:茶自有茶房,酒自有酒店,我这里,花亭草畔非酒店,你是何人叫我换茶。(净)梅香,小姐既说没有茶酒,我担头上妆成的花,小姐园内生成的花,叫小姐开了脚门花对花。(贴)小姐,货郎说道:小姐园内生成的花,他担头妆成的花,叫小姐开了脚门花对花。(旦)哎!难道这几句话儿还不醒得不成。先前只说卖花的货郎,谁知是一个巧人。你去对他说:休狂荡,莫称夸。言三语四嘴喳喳。再若说起无知话,待奴家回转家庭,禀告爹尊,唤几个家童把他当贼拿。(贴)花你家爷,花你娘,好好连累我。小姐说道:叫你休狂荡,莫称夸。休得在此,言三语四嘴喳喳。再若说起无知话,我小姐回转家庭,禀告爹尊,唤几个书童、笔童、砚童,一起把你当贼拿。我劝你早早抽身免祸灾!^①

是说孙汝权骑马讨账归来,路经钱玉莲花园,在马上遥遥望见游园采花女子貌美,才“惹动风情”,故作卖花,希求一见的。而最接近原本面貌的影钞明姑苏叶氏刊《王状元荆钗记》却并无此类内容,与之大致相对应的,乃是第七出。作品写道:

(净上唱)【秋夜月】家富豪,少甚财和宝。百有一无萦怀抱,只因命犯孤星照,没一个老瓢。(白)自家号做孙有钱,牛羊无数广田园。无瑕美玉白似雪,没空(孔)珍珠大似拳。花银积聚成土块,黄金堆垛胜方砖。夜来好铺盖,(内科介)一条草蓐当席眠。自家温州城五马坊前孙半州就是。赖得祖宗遗下田园室宇,真珠宝贝,纱罗缎匹,俱有上万,受用不尽。说也惶恐,只因姻缘见迟。不是无钱去娶,只为城里城外女儿,没一个中得我意,故此蹉跎到今。访得双门巷里钱贡元家有个女儿,正要去问,昨日偶然间在他门首经过,见黑漆门楼里帘子上,有“为善最乐”四字在上,我正看四字写得有笔法,不想里面做媒的张妈妈走出来,当时就要问他一声,其女生得如何?未审有亲事否?不曾问得。今日径到张妈妈家,央他为媒,却不是好?朱吉在那里?(末上白)小心天下去得,大胆寸步难移。相公有何使令?(净白)你随我在张妈妈家去。(末应介)(净白)转大街过小巷,此间就是张妈妈家。(末白)张妈妈在家么?(丑内

① 王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第一辑,台湾学生书局1984年版,第19~24页。

白)谁叫?(末白)隔墙听得卖花声,谁叫?(丑内白)来了。^①

其中的张妈妈,就是具有双重身份“一来是媒婆,二来是姑婆”的钱流行妹子。钱玉莲的婚姻几乎酿成悲剧,与她对嫂子的怂恿、撺掇有很大关系。

而《六十种曲》本第七出,则题作《遐契》,且这样写道:

【秋夜月】(净上)家富豪。少甚财和宝?未毕姻亲,萦牵怀抱。只因命犯孤星照,没一个老瓢。自家号做孙汝权,牛羊无数广田园。无瑕美玉白似雪,没孔珍珠大似拳。白银积下如土块,黄金堆垛似方砖。温州城里第一个财主,件件称心,样样如意。说也惶恐,夜夜缩脚眠。前日学中回来,偶见一家门径里面四个大字:“为善最乐。”正看之际,闪出二八佳人,生得描不成,画不就,十分美貌。若得此女为妻,不枉了今生一世。^②

影钞叶氏刊本,是写孙汝权听说钱流行家有女儿,托张妈妈前往提亲。玉莲之美貌,是由张妈之口道出:“不是老身夸奖,我侄女其实标致,看他眉弯新月,髻挽乌云,脸衬朝霞,肌凝瑞雪。有沉鱼落雁之容,闭月羞花之貌。秋波滴沥,云鬓轻盈。淡扫娥眉,薄施脂粉。舒玉指,露春笋纤纤;下香阶,显金莲窄窄。”^③而《六十种曲》本,则是由孙汝权自己述说:“前日学中回来,偶见一家门径里面四个大字:‘为善最乐。’正看之际,闪出二八佳人,生得描不成,画不就,十分美貌。”^④然均是侧面描写。而《徽池雅调》本所收,则是孙骑在马上看见,则合情理许多。

在封建时代,传统礼法对闺阁室女束缚甚严,要求女子“行莫回头,语莫掀唇,坐莫动膝,立莫摇裙,喜莫大笑,怒莫高声。内外各处,男女异群。莫窥外壁,莫出外庭。男非眷属,莫与通名”^⑤。在家庭中,应谨慎处事,“轻行缓步,敛手低声”^⑥。“有女在室,莫出闺庭。有客在户,莫露声音。不谈私语,不听淫音。黄昏来往,秉烛擎灯。暗中出入,非女之经”^⑦。在家,就应“奉箕拥帚”、“炊羹造饭”^⑧,服侍长上,照顾幼小,而不能抛头露面,招惹是非。“当说则说,当行则行”^⑨。“唤来便来,唤去便去”^⑩。“女子无故,不许出中门。出中门,必拥蔽其面”^⑪。如此看来,《六十种曲》本《荆钗记》,谓孙汝权放学归来途中,由钱家门口经过,始看到玉莲长得“十分美貌”。就钱家这一书香门第而言,似与情理不合。玉莲这一贞静女子,岂能动辄往家门口游逛,纵闲杂人等顾盼?而影钞叶氏刊本中孙汝权,口称“城里城外女儿,没一个中得我意”^⑫,然而,一旦听说

① 王季思主编《全元戏曲》第九册,人民文学出版社1990年版,第221~222页。

② 毛晋编《六十种曲》第一册,中华书局1958年版,第16页。

③ 王季思主编《全元戏曲》第九册,第222页。

④ 毛晋编《六十种曲》第一册,第16页。

⑤ 宋若莘《女论语·立身章第一》,张福清编注《女诫》,中央民族大学出版社1996年版,第15页。

⑥ 同上,第16页。

⑦ 同上,第19页。

⑧ 同上,第18页。

⑨ 同上,第19页。

⑩ 同上,第18页。

⑪ 史典《愿体集》,张福清编注《女诫》,第126页。

⑫ 王季思主编《全元戏曲》第九册,第221页。

“双门巷里钱贡元家有个女儿”,在不知俊丑的情况下,就一门心思央求张妈妈前往求亲,且赠以厚礼,亦与事理不合。而且,后来还费了许多心思,诓骗对方与己成婚,这也缺乏情感上的铺垫。

如果将这三部作品对照来看,《徽池雅调》本所写,则更符合生活事理。讨账回来的孙汝权,此时本无意求婚。因在马上听到女子“叫采花”,才无意中看到玉莲容貌俊美,“寔堪夸”,“不由人心儿里爱,体酥麻”,才见色起意,紧紧抓住姑娘爱花的习性,假作卖花者,于花园墙外高声叫喊,希图与女子一见,以慰相思之情。当玉莲差丫环梅香问他是什么花时,他答以“担头上有珍珠翠花、括绒花、纸花、线花,件件皆有”^①,仍是抓住姑娘心性趣尚,投其所好。当梅香转述小姐之命,说不买花时,他又将当时流行的名牌闺阁用品如“济宁汗巾、临青手帕、苏十八扇、胭脂水粉、花红色线”逐一报出,仍然是为了讨得女孩子的欢心。因为针黹女红,是女孩儿的看家本领,手帕、胭脂之类,又是女子常用之物。岂不料,对方仍不领情,还是不愿买。他百思不得其计,才以口渴为名,提出以物品换茶饮,还用“开了脚门花对花”这一猥亵之语相调戏,贪色之本性暴露无遗。这一计谋依然未能得逞,被斥责一顿,才快快而回。如此写,较与张妈妈说笑逗趣要有意义得多。场上,三个人处在不同的空间范围,男女双方,隔墙对话,而丫环梅香的说白与曲文,又往往是重述坐在另一侧的玉莲语言,使得场上冲突逐次推进,喜剧色彩也渐渐加浓,风趣盎然,对观众自然有很大的吸引力。加之场上所述的济宁汗巾、临青手帕、苏十八扇,大都是人们耳熟能详之物,听起来也增加了几分亲切感。这一情节的增出,应该说是成功的。

这一增出的情节,已有学者发现,谓:“如《徽池雅调》卷一上层(按:当作下层)选收了《汝权卖花》一出,演玉莲与婢女梅香在花园内赏花,孙汝权从花园外路过,听见园内有女子说话声,便假装卖花,企图勾引玉莲,被玉莲斥退。这一情节也不见于各明刊本。”^②遗憾的是,文中对此并未作深入探究。在本人看来,这一“不见于各明刊本”的《荆钗记》选出,当是用青阳腔或弋阳腔地方声腔演唱的演出本。正因为民间艺人熟悉舞台演出实际以及接受群体的情趣、需求,才受影钞叶氏刊本中的“隔墙听得卖花声”^③的启发,而构思出一段诙谐幽默、富于生活情趣的新戏。艺人的创作之功不可泯没。

说到版本,比较有代表性的说法是:“一书经过多次传写或印刷而形成的各种不同本子。指书籍制作的各种特征,如书写或印刷的形式、年代、版次、字体、行款、纸墨、装订,内容的增删修改,以及一书在其流传过程中所形成的记录,如藏书、印记、题识、批校等。”^④而《徽池雅调》所收《汝权卖花》一出,即是为其他各本所不具备的增出内容。我们完全有理由相信,《荆钗记》之版本,除论者通常所说的影钞本、通行本、《万家锦

① 王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第一辑,第21页。

② 俞为民《宋元南戏考论续编》,第206页。

③ 王季思主编《全元戏曲》第九册,第222页。

④ 《辞海》,上海辞书出版社1980年版,第1475页。

囊》本三个系统外,还当有地方声腔演出本系统。遗憾的是,这一系统的剧作,只是零碎地残存于各家戏曲选本中,使人难以整体把握其风貌。好在二三十年来,海内外收藏的戏曲选本纷纷面世,这为我们探索古剧的版本流变提供了方便。

《琵琶记》的困境：从创作到接受

南京大学文学院 陈 恬

《琵琶记》是一部在中国戏剧史上有着特殊重要地位的作品，这不仅因为它对明清时期的戏剧文学创作和舞台演出都产生了深远的影响，而且在戏剧批评史上，也很少有一部作品像《琵琶记》那样长期成为争论的焦点。争论的范围并不限于音律词采，很多时候是围绕《琵琶记》的人物、情节和主题展开的，这在传统剧论中实属罕见。不仅如此，在评价蔡伯喈其人、阐释“风化之旨”时，历代论者可谓聚讼纷纭，歧见迭出，毁誉褒贬之间，相去不啻霄壤。这恐怕不能简单归于论者的见仁见智，否则我们就很难解释，为何其他传奇作品在接受过程中并未出现类似现象。

要解释《琵琶记》引发的争议，必须回归作品。^①众所周知，《琵琶记》是一篇翻案文章，是高明对早期民间戏文《赵贞女》的再创作，其中最明显的变化无疑是蔡伯喈的形象。高明将“弃亲背妇，为暴雷震死”的负心汉，改写成“全忠全孝蔡伯喈”，并最终获得“一夫二妇，一门旌表”的“大团圆”结局。他的困难在于，赵五娘和蔡伯喈的故事早在南宋时期就已广泛流传于民间，即使是翻案文章，也不得不保留蔡伯喈赶考不回、双亲冻饿而死、赵五娘琵琶寻夫等主要关目。在此基础上重塑蔡伯喈的形象和改写故事的结局，必须要编织新的情节，给上述“恶行恶果”以合理的解释，其中若有任何牵强和疏漏之处，蔡伯喈的新形象就可能缺乏说服力，进而影响读者、观众对全剧主题的理解。《琵琶记》作为翻案文章能否自圆其说呢？不幸的是，正是在这个问题上高明遭到了批评。

情节经不起推敲的例子在传统戏剧中并不少见。元杂剧作家以写曲为能事，乃至“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也”^②；明清传奇作家又往往好为新奇之事，结果失于头绪繁多而针线不密。然而《琵琶记》既是高明苦心孤诣结撰而成的作品，^③目的又在于翻案，就不可能不在情节上用心。以高明的文

① 《琵琶记》有两个系统的传本，接近原貌的清陆貽典钞校的《元本蔡伯喈琵琶记》、明嘉靖年间苏州坊刻《新刊巾箱蔡伯喈琵琶记》及凌濛初翻刻瞿仙本《琵琶记》等是一个系统，经过明人较多删改的通行本《琵琶记》又是一个系统。这两个系统的版本之间存在的差别足以影响到对《琵琶记》的评价。本文的论述依据陆貽典钞校《元本琵琶记》，引文标点依据钱南扬先生校注本，上海古籍出版社1980年版。

② 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第98页。

③ 相传高明写作《琵琶记》时，怕来客打扰，叫恶狗守门。《南词叙录》中还记载了一个传说：“则诚坐卧一小楼，三年而后成。其足按拍处，板皆为穿。尝夜坐自歌，二烛忽合而为一，交辉久之乃解。好事者以其妙感鬼神，为创瑞光楼旌之。”我们当然不必把传说当作事实，但是民间有这样的传说，不会没有原因，至少可以说明《琵琶记》是高明苦心孤诣结撰而成的作品。

化修养和他为《琵琶记》所付出的心血，竟将翻案文章做得如此勉强，实在令人起疑。带着这样的疑问重新解读《琵琶记》文本，我们不难发现，问题绝不仅仅在于剧作法上的缺陷，更可能的情况是，高明有意制造了《琵琶记》的情节疏漏，以便导向一个比“教忠教孝”更加复杂的主题。而这一主题和它的载体——戏文之间的不兼容，才是高明所面临的深层创作困境。

关于《琵琶记》中的情节疏漏，虽然明清以来论者已经指出许多，^①但是真正对蔡伯喈形象和全剧主题产生影响的，主要只在“拐儿貽误”一节。如臧懋循批评：“陈留、洛阳相距不三舍，而动称万里关山；中郎寄书高堂，直为拐儿给误；何缪戾之甚也。”^②李渔指出：“若以针线论，元曲之最疏者，莫过于《琵琶》，无论大关节目，背谬甚多——如子中状元三载，而家人不知；身赘相府，享尽荣华，不能自遣一仆，而附家报于路人；……诸如此类，皆背理妨伦之甚者。”^③《赵贞女》中的蔡伯喈是背亲负义之人，想必没有家书一节。《琵琶记》既要讲蔡伯喈塑造成孝子，那么他在中状元做官后，就一定会及时修书告知家人，因此，高明必须要将家书未能送达、双亲饥寒而死的责任归于他人，这才编造出贪财拐儿骗取家书的情节。而将影响全剧的大关目归于一个来无根据、去无着落的人物的偶然行为，这个翻案文章似乎做得太勉强、太生硬，也无怪乎明代人要大费口舌，争论蔡伯喈是否真孝子了。

事实上，寻找蔡伯喈赶考不回的理由并没有那么困难，比《琵琶记》更早的民间戏文《荆钗记》在处理类似的情节时就很合理，可以视为翻案文章的经典范例。据《瓯江逸志》记载，早期戏文中的王十朋也是王魁、张协一流人物，在中状元发迹后抛弃了妓女钱玉莲，结果钱玉莲投江而死。我们今天看到的《荆钗记》则将王十朋塑造成一个情深意笃的男子，在他和钱玉莲之间制造离乱的主要是两个恶人：因招赘不成而将王十朋改调潮阳的万俟丞相，因觊觎钱玉莲而将王十朋的平安家报改为休书的孙汝权，经过长时间分离和一连串误会波折之后的结局是夫妇团圆，恶人受惩。如果参考《荆钗记》的写法，要弥缝《琵琶记》的情节疏漏并不困难，只需为拐儿貽误的行为提供一个更加合理的动机，比如说出于牛相的授意。鉴于牛相的煊赫之势和爱女之心，他无疑是《琵琶记》中最有可能阻挠蔡伯喈一家团圆之人，不管他是收买一个真拐儿，还是命令

① 笔者注意到，前人在论《琵琶记》中的各种疏漏时，往往不加区分，一概而论。笔者认为，对于在刊刻抄录过程中的笔误或因后人改窜而产生的错讹，如一些称谓上的混乱，乃至一些对白的前后矛盾，实不宜苛责作者。至于剧情与历史真实或生活真实不符，如蔡伯喈中状元的问题、陈留和洛阳的距离问题、蔡公蔡婆的年龄问题、赵五娘只身寻夫的可能性问题等等，凡此以考据家、道德家而论戏剧者，与其责人，毋宁责己。只有情节设置和人物塑造方面可能存在的疏漏，才是我们在解读《琵琶记》时必须讨论的问题。

② 侯百朋《琵琶记资料汇编》，书目文献出版社1989年版，第123页。

③ 李渔《闲情偶寄》，上海古籍出版社2000年版，第26页。

相府下人假扮拐儿,必然细节周全,能使蔡伯喈入彀,“附家报于路人”这个草率的举动也就有了更加充分的理由。祸由人作,就可以洗脱蔡伯喈背亲负义之名;事出有因,也不会使人觉得突兀牵强。在高明写作《琵琶记》之前,《荆钗记》早已广泛流传于他所生活的浙江地区,蹊跷的是,珠玉在前,高明没有效仿,相反却写出了一个人几乎人人都可以发现的大破绽。幸好,我们不必凭空揣度高明的弦外之意、虚响之音,因为在剧本的实际呈现中,已经显示了高明这么写的理由。

蔡伯喈“重婚牛府”是《琵琶记》情节发展的一个转折点,此后是生旦长期的分离,在蔡伯喈是长期痛苦的心境,在赵五娘则是抢粮、吃糠、剪发、描容、别坟等一连串的悲惨遭遇。因此,强行招赘蔡伯喈的牛相很自然地被视为《琵琶记》中的反面人物。高明将貽误家报事归咎于拐儿的贪财,当然是为蔡伯喈翻案而起,不过直接关系的却是牛相的是非。正如洛地先生指出的,生造出拐儿这样一个局外人,来替代原本最有作恶动机的牛相,实际上是为了写牛相不是导致蔡家悲剧、陷蔡伯喈于“不孝”的恶人。^①

权臣招赘状元本是传统戏剧中常见的情节,不管书生是否娶妻,权臣照例仗势欺人,像《张协状元》中的王相在新科状元游街时就直接将人挟持了去,《荆钗记》中的万俟丞相见面便言成亲,更以“朝纲选法咱把掌”相威胁。书生若有违拗,丞相们便施展种种阴谋阴谋,非离散他人家庭不肯罢休。而牛相强赘蔡伯喈时,我们却很难说他有使蔡伯喈背亲弃妇的主观故意。在牛小姐几言谏父,要求与蔡伯喈同归故里侍奉亲帟时,牛相生气之余确实说过“吾乃紫阁名公,汝乃香闺艳质,何必顾彼糟糠妇?岂肯事此田舍翁?”之类不近人情的狠话,事后他却自忖:“自家待要放他去,只是幼长闺门,难涉途路;况兼自家年老无人,如何放他去?如今有个道理,使一个人,多与他些盘缠,教他去陈留,将蔡伯喈爹娘媳妇都取将来便了,多少是好!”(第三十二出)随后他便派了院子李旺前去,可见“拐儿貽误”不可能出自牛相指使。尽管牛相“势压朝班,威倾京国”,蔡伯喈“畏牛如虎”,剧本中没有任何证据表明牛相曾经拘系蔡伯喈不放,或者制造蔡伯喈和家人之间的误会。在《琵琶记》后半本中,实际上是牛相在促成蔡伯喈和赵五娘的团圆。当赵五娘入牛府与蔡伯喈、牛小姐相认之后,三人欲一同归乡庐墓,牛相虽不情愿,却并未阻拦,而且对赵五娘十分尊重。三年服制期满,也是由牛相代表朝廷到陈留旌表蔡氏门闾。

而且,和那些仅仅作为权势符号的丞相们不同,高明赋予牛相以心灵的深度。对于膝下独女,牛相的考虑是“若教他嫁一个膏粱子弟,怕坏了他;只教他嫁个读书人,成就他做个贤妇”(第六出),所以他一上场就打跑了张尚书和李枢密家遣来说亲的媒婆。而对于“好人物,好才学”的蔡伯喈,他特别提醒媒婆“不须用白璧黄金为聘”(第十一出),这番苦心,真可谓“父母之爱子,则为之计深远”。蔡伯喈的拒婚出乎牛相意料之

① 洛地《戏曲与浙江》,浙江人民出版社1991年版,第172页。与此相关的是,《琵琶记》将牛相派给“外”这个脚色,这一点常为论者所诟病,或疑高明为在上者讳之故。若以明清传奇稳定的脚色体制来衡量,《琵琶记》中的确缺少一个在生旦间制造离乱的“净”;而以牛相的身份性格和他在剧中的作用来看,由“外”扮演是完全合适的。

外，他的愤怒是必然的，但是牛相并没有像一般权臣那样挟私报复，反而在知道蔡伯喈已有妻室的情况下仍然坚持要把牛小姐嫁给他。乍看起来这很不近人情，陈眉公评本批云：“进士中岂无一人足以做丞相女婿者，何以执拗若是？”^①明代人给出的别致解释是牛相有些“牛气”。其实剧本中对牛相的动机交代得很清楚，主要还是为女儿考虑，一则此事不成于牛小姐名声有碍——“非爹胡缠，怕被人传：道你是相府公侯女，不能勾嫁状元”；二则希望女儿婚事早谐——“怕春花秋月，误你芳年”；三则蔡伯喈确是合意的女婿——“况兼他才貌真堪羡，又是五百名中第一仙”（第十四出）。甚至当牛相态度强横地反对女儿和蔡伯喈同往陈留侍奉亲韩时，也都是出于慈父之情：“从来娇养，安能涉万里之程途”，“既道有媳妇在家里，你去时节，只恐怕担阁了你”，“他是贫贱之家，你如何伏事他家”（第三十出），归根到底只是怕女儿吃苦，也许自私，却没有制造蔡家悲剧的主观故意。牛相不止是“极富极贵”的权臣，更是一个希望女儿觅得良人、承欢膝下的父亲。

不过，以上为牛相辩护的理由，仍然不足以说明“重婚牛府”的特殊性，因为在这个影响蔡伯喈命运的事件中，发挥主要作用的并不是牛相，而是皇帝。《琵琶记》特别强调了牛相是“奉旨招婿”，蔡伯喈原是皇帝向他推荐的女婿人选。在整个“强婚”过程中，牛相都没有和蔡伯喈见面，也没有直接对蔡伯喈施压。蔡伯喈拒绝牛相派来的官媒议婚后，官媒口称圣旨，于是蔡伯喈正式辞婚，是在第二天向皇帝辞官时一并提出的。牛相虽然说过“我如今去朝中奏官里，只教不准他上表便了”（第十三出），毕竟最终是皇帝下旨驳回了蔡伯喈辞官的请求，同时要他“曲从师相之请，以成桃夭之化”（第十五出）。可见，所谓“三不从”中的“辞婚不从”，并不是牛相不从，而是皇帝不从。

高明的这一笔，不仅《赵贞女》中没有，也不同于一般传奇对类似情节的处理，恐怕是理解《琵琶记》全剧主旨的一个关键。蔡伯喈要面对的，显然不是当年王魁或王十朋的选择题。是忠于家庭以成就道德，还是屈从权臣以满足欲望，善与恶之间的区别一目了然。“负心情变戏”的男主人公选择欲望，由于他的“自作孽”而祸害家庭；“才子佳人戏”的男主人公选择道德，却又有恶人构衅其间制造离乱。高明费尽苦心做翻案文章，甚至不惜露出破绽，既重塑了蔡伯喈，又开脱了牛相，这就使“重婚牛府”以及由此引发的灾难，很难归罪于牛相或蔡伯喈的道德善恶问题。^②真正的冲突并不在牛相和蔡伯喈之间，而在君臣伦理与夫妇伦理之间。是抗旨辞婚以遵从夫妇伦理，还是奉旨成婚以遵从君臣伦理，对蔡伯喈这样的读书人而言，实在是一个难以两全的伦理困境。

至此我们可以说，《琵琶记》的情节疏漏，尽管在剧作法上不甚高明，却有效地避免了将蔡伯喈一家的悲剧简单地归结为个别人物之间的善恶冲突。只有这样，“辞婚不

① 侯百朋《〈琵琶记〉资料汇编》，第251页。

② 黄仕忠先生仔细剖析了牛相与蔡伯喈的交锋过程，认为两人虽然都不是坏人，但牛相自私而老谋深算，蔡伯喈也有“对功名富贵掩饰不住的心动”，故将“重婚牛府”归因于两人性格上的弱点。此说虽然注意到了高明在塑造人物方面的特点，却掩盖了冲突的实质。见黄仕忠《〈琵琶记〉研究》，广东高等教育出版社1996年版，第154页。

从”才能和“辞试不从”、“辞官不从”并列,构成一组严肃深刻的“善与善的冲突”——“三不从”。也只有这样,这一组“善与善的冲突”,才能覆盖中国传统社会最重要的三种人伦关系:君臣伦理、父子伦理和夫妇伦理——也即是“三纲”。

二

准确地说,《琵琶记》的“三不从”,并没有发生在三种伦理关系内部,而是发生在三种伦理关系之间。真正使高明困惑的问题,并不在于明代人争论不已的“蔡伯喈是不是真孝子”,而在于“蔡伯喈有没有可能同时做忠臣、孝子、义夫”。

为了建立稳定规范的理想社会秩序(君君臣臣、父父子子、夫夫妇妇),传统儒家伦理的“三纲”说从君臣、父子、夫妇这三种最基本的人伦关系内部入手,严格规范了关系双方的主从地位(臣顺君、子顺父、妻顺夫),以及各自应具备的德性(君明臣忠、父慈子孝、夫义妇顺)。通过使原本相对的、不稳定的人伦关系绝对化,不以对方的生死离合、智愚贤不肖为转移,这一伦理体系能够有效地协调每一种人伦关系内部可能产生的矛盾。《琵琶记》中的大多数人物正是自觉按照其社会身份履行伦理义务的,因而在每一种人伦关系——君臣(皇帝—蔡伯喈)、父子(蔡公—蔡伯喈)、夫妇(蔡伯喈—赵五娘)之间,都没有发生真正的冲突。

然而,个体的社会身份往往是多重的,尤其对于蔡伯喈这样的读书人来说,按照传统儒家“修齐治平”的理想化设计,除了家庭内部的父子、夫妇关系外,还应该积极履践君臣伦理,所谓“不仕无义”^①、“无父无君,是禽兽也”^②。即使孔子说过“天下有道则见,无道则隐”^③,也不过是将王道理想“卷而怀之”^④,何况《琵琶记》中的皇帝虽然自称“凉德”,显然远未到“君不君”的地步。剧中借张大公之口陈述了事君的合理性:“幼而学,壮而行;怀宝迷邦,谓之不仁。……这个正是学成文武艺,合当货与帝王家。”^⑤然而,对于不同的伦理价值之间可能发生的冲突,除了蔡伯喈之外的当事人几乎都予以否认,他们在坚持各自的伦理理想时表现出惊人的单纯,每个人几乎都成为一种伦理价值的代言人。结果,他们都不可避免地陷入“善与善的冲突”,每一个伦理理想的实现都必须破坏掉另一个伦理理想,就如黑格尔所说:“双方都在维护伦理理想之中而且就通过实现这种伦理理想而陷入罪过中。”^⑥

在“辞试不从”的冲突中,蔡公的身份是父亲,代表的却是君臣伦理,对于蔡伯喈所

① 《论语·微子》。

② 《孟子·滕文公下》。

③ 《论语·泰伯》。

④ 《论语·卫灵公》。

⑤ 张大公由末扮演,末作为脚色的职能,是为剧中各方当事人之间穿引,助人成事而自身无直接利害,他的意见往往代表作者评价。论者多将张大公与蔡公的意见混为一谈,进而斥其“冤家”(陈眉公批本)、“俗杀人”(李卓吾批本),而往往忽视二者之间的差异。

⑥ 黑格尔《美学》第三卷(下),商务印书馆1997年版,第286页。

说的“冬温而夏清，昏定而晨省，问其寒燠，搔其痒，出入则扶持之，问所欲则敬进之”（第四出）等孝行，他都很不以为意。在他看来，事君才是“大孝”，才是蔡伯喈必须履行的最重要的伦理义务。在“辞官不从”的冲突中，皇帝以“孝道虽大，终于事君，王事多艰，岂遑报父”（第十五出）为由驳回蔡伯喈辞官事亲的请求，他和蔡公有相同的合理性与片面性：君臣伦理的实行，必须以损害父子伦理、夫妇伦理为条件。与此二人相对的是代表父子伦理的蔡婆，在她看来事君几乎毫无价值，行孝事亲才是绝对的要求：“自古道曾参纯孝，何曾去应举及第？功名富贵天付与，天若与不求须来至。”（第四出）放诞的晚明文人和将事君等同于愚忠或追名逐利的现代人，一般都厌憎蔡公而同情蔡婆，李卓吾批本乃至称赞蔡婆为“间生之大圣，特出之活佛”^①。如果认识不到她的片面性，当然也就不能理解为何《琵琶记》以净脚扮演蔡婆了。同样坚持父子伦理的还有牛相，牛相欲成就女儿姻缘，却拆散了他人姻缘；欲得女儿承欢膝下，却离散了他人父子。他在前一刻因为心疼女儿“幼长闺门，难涉路途”（第三十二出），不放她去陈留，后一刻便派了院子到陈留将蔡伯喈爹娘媳妇都取将来，全不念蔡家二老年逾八旬，岂非更经不得舟车劳顿？在这里，牛相的合理性和片面性几乎到了反讽的地步。

“三不从”冲突的结果，恰恰是这些片面的伦理理想的破灭。“望孩儿荣贵”的蔡公没有等到蔡伯喈衣锦还乡，改换门闾，为此痛悔不已：“我当初不寻死，教孩儿往皇都。把媳妇闪得苦又孤，把婆婆送入黄泉路，只怨是我相耽误。”（第二十出）临终甚至遗言要曝露尸骸以责蔡伯喈之不孝。“爰招俊髦，以辅不逮”的皇帝虽强留蔡伯喈在朝，然而蔡伯喈为官三年的基本状态却是：“我穿着紫罗襴倒拘束我不自在，我穿的皂罗靴怎敢胡去揣？我口里吃几口慌张张要办事的忙茶饭，手里拿着个战钦钦怕犯法的愁酒杯。”（第二十九出）实在算不得忠臣。“只为孩儿多用心”的牛相却招了个不情愿的女婿，结果“只因一着错，输了一炮落”，最后不得不放女儿同归陈留，当他唱道“辞别去你的吉凶未凭，再来时我的存亡未明……毕竟你没爹娘，我没亲生”（第三十八出）时，其孑然凄凉，哪里还有当初强赘蔡伯喈时的气焰？

甚至那些在维护伦理理想过程中多少显得弱势或被动的人物，也都因其同样的片面性而未能真正实现初衷。牛小姐一心只要做贤妻，却在事实上造成蔡伯喈与父母分离，而且三年夫妻，声乖琴瑟，最终也陷入深深自责：“是我误你爹，误你娘，误你名为不孝也。做不得妻贤夫祸少。”（第三十六出）蔡婆最关心的是自己被供养的权利，乃至疑心赵五娘私自饮食，当发现孝顺媳妇不过是在吃米膜糠皮，一时竟羞愧而死。在赵五娘一方而言，为让公婆吃饭而自愿吃糠，“呕得我肝肠痛，珠泪垂，喉咙尚兀自牢哽住”（第二十出），行孝儿至自戕的地步，不料反而促成了蔡婆之死。虽然高明写作至此未必有反讽之意，然而人生之悲剧意味也无过于是了。

当然，将赵五娘和蔡公、牛相等入并列未免有失公正，和那些因积极追求片面的伦理理想而陷入罪过的人相比，赵五娘因其克己和自我牺牲而感人至深。在所有与赵五

^① 侯百朋《〈琵琶记〉资料汇编》，第218页。

娘密切相关的冲突中,她都没有选择而只能被选择:“索性做个孝妇贤妻,也得名书青史,省了些闲凄楚。”(第八出)“索性”二字,道尽个中无奈。论者多称道《琵琶记》写婆媳矛盾之细腻体贴,事实上,公婆的那点猜忌除了使她承受更多一重苦难之外,从未在赵五娘内心形成真正的冲突,动摇她对自己行为的信心。打动读者和观众的赵五娘,本身是一首关于苦难的深沉而单纯的抒情诗。

相较于赵五娘形象的单纯,同为主人公的蔡伯喈就要复杂而矛盾得多,也因此,对这个人物的评价历来可谓歧见迭出。《琵琶记》虽然为蔡伯喈翻案,但是高明又有意开脱了牛相,这就使得蔡伯喈处境尴尬。他当然不是坏人,但和一般传奇中的男主人公相比,似乎又不够好。明代人就想不明白,《琵琶记》既是雪伯喈之耻,何以又厚污前贤至此,只得发明各种“以贤刺恶”的影射之说。今人则多从赵五娘的角度来解释这个问题,如钱南扬先生认为这是有意的烘托法:“本戏的中心人物应是赵五娘,……倘然把伯喈描写得精炼勇敢一些,辞婚辞官回里,岂非要影响赵五娘悲剧的发展了吗?”^①洛地先生同样认为“《赵贞女》之成为《琵琶记》,实际上围绕着赵五娘故事”,只是为了使善良的赵五娘有个好结局,才将背亲负义的蔡伯喈改成这般模样。^②换言之,如果蔡伯喈形象有矛盾,那是因为高明没有在他身上多用心。

笔者不能认同上述观点。《琵琶记》写赵五娘事迹固然极动人,但是赵五娘之孝养、筑坟、描容、寻夫等大关节,都是民间戏文和说唱中已经有的。不管赵五娘结局如何,其性格早已完成,高明所做的是点睛添毫的工作。而只有蔡伯喈,才是高明的蔡伯喈。同样是读书人,同样抱经济之奇才,又同样深知功名为忧患之始,在这个人物身上,我们才看得到高明对人生困境的深切体悟和真诚书写。

蔡伯喈之所以引起争议,是因为他不像剧中其他人物那样有非常单纯明确的伦理理想。他在开场即表明:“十载亲灯火,论高才绝学,休夸班马。风云太平日,正骅骝欲骋,鱼龙将化。沉吟一和,怎离双亲膝下?且尽甘旨,功名富贵,付之天也。”(第二出)君臣伦理和父子伦理对蔡伯喈而言都很重要,但是在两者冲突而不可兼得的情况下,权衡利弊,放弃前者只影响到自己,而放弃后者会给他带来损害,所以他自愿放弃功名。此时的蔡伯喈还能得到论者普遍认可。然而在接下去的“三不从”的冲突中,虽然蔡伯喈都有自己的选择,但又都不得不放弃自己的选择,这种表现就让人很不满意了。道德家往往寻章摘句以证明“被强”只是姿态,连蔡伯喈的动机也是可疑的:“果然有三强,你何不强一强?”^③即使像黄仕忠先生这样努力为《琵琶记》辩护,也不得不承认蔡伯喈“迟疑不决,欲行又止,显出了软弱的品性”^④。笔者感到不解的是,既要求蔡伯喈是孝子,又希望他在“三被强”时行事果敢、勇于抗争,岂非自相矛盾?在传统儒家伦理

① 钱南扬《元本琵琶记校注·前言》,《元本琵琶记校注》,上海古籍出版社1980年版,第4页。

② 洛地《戏曲与浙江》,第193页。

③ 《陈眉公先生批评琵琶记》,侯百朋《〈琵琶记〉资料汇编》,第259页。

④ 黄仕忠《〈琵琶记〉研究》,第120页。

中,孝是顺德,是对上下尊卑秩序的尊重,孝子之事父母必“无违”^①;孝施于政则为忠,所谓“其为人也孝弟,而好犯上者,鲜矣。不好犯上,而好作乱者,未之有也”^②。因此,孝子蔡伯喈必然屈从于严父之命,臣子蔡伯喈亦必然屈从于君父之旨。

如果君臣、父子、夫妇是最基本、最重要的人伦关系,那么,所有这些伦理价值的和谐和在实际生活中的协调一致的行动,才能构成最完满的伦理生活。蔡伯喈的困境是比其他人都更清楚地察觉到其中的复杂性。即使单就行孝而言,蔡伯喈做到了“无违”,结果却做不到“有养”^③;假如他不听父命,像明人建议的那样“只要行吾孝耳”^④,或许可以做到“有养”,但也难辞“不敬”^⑤之咎,是否算得真孝子,也很难说。当蔡伯喈在行孝的同时还希望周全其他的伦理价值,情况就变得更复杂了。赴试时他想的是“儿今去今年便还”(第五出);辞官时他说的是“若还念臣有微能,乡郡望安置,庶使臣,忠心孝意,得全美”(第十五出);在牛府时他告诉牛小姐:“非是我声吞气隐,只为你爹行势逼临。怕他知我要归去,将你厮禁,要说又将口噤。我待解朝簪,再图乡仕,他不提防着我,须遣我到家林,双双两个归昼锦。”(第二十九出)如果说《琵琶记》中其他人物因为伦理理想的片面性而导致彼此之间“善与善的冲突”,蔡伯喈却是因为承认价值的多样性而导致自身情感和意志的分裂,每一种选择都有道理,每一种选择又都是错的,在冀望一个万全之策的过程中,他陷于无力行动的尴尬境地。

我们当然可以批评蔡伯喈犹疑、软弱,缺乏实践智慧,但我们不能不对蔡伯喈所感受到伦理困境以及由此产生的痛苦抱有同情。不管是蔡公蔡婆,还是牛相牛小姐,都因为单纯的伦理理想而内心完整,直到最终破灭的一刻才感受到痛苦。蔡伯喈的痛苦却几乎贯穿全剧。尽管他并非没有为自己辩护的理由,如张大公所说:“原来他也只是无奈,恁地好似鬼使神差。这是三不从把他厮禁害,三不孝亦非其罪。”(第三十七出)无论如何,蔡伯喈显然都是被逼走上这条路的,其中有权臣之势,有皇帝之旨,还有不可抗的天灾,何况最终的“一门旌表”也算实现了蔡公的愿望,软弱的心灵正可以借此逃避罪恶感。然而,蔡伯喈自我审视的态度是严肃甚至严厉的,即使是被逼无奈的选择,即使是两害相权取其轻的选择,也意味着一些重要价值的丧失,因此必须对这种“亏心短行”做出情感和思想上的回答。

不是所有人都能感受蔡伯喈的痛苦,那需要更加开放地面对世界的复杂性,在单一而狭隘的视野中这种痛苦就是优柔寡断;也不是所有人都能承受蔡伯喈的痛苦,那需要心灵的力量和灵魂的尊严感,尽管它在实践的世界里显得毫无用处。当高明用双线结构交错展示蔡伯喈的赏荷赏秋和赵五娘的吃糠剪发,并非只是富贵和饥寒两种生

① 《论语·为政》。

② 《论语·学而》。

③ 《论语·为政》。

④ 《李卓吾先生批评琵琶记》,侯百朋《〈琵琶记〉资料汇编》,第217页。

⑤ 《论语·为政》。

活之间的对比,更是两种痛苦之间的类比:赵五娘的痛苦指向身体,^①蔡伯喈的痛苦指向心灵。身体的痛苦易于传达,而心灵的痛苦,只有同样的心灵才能体会。

三

在指出《琵琶记》以伦理困境取代善恶冲突之后,我们还需要审视高明如何处理《琵琶记》的结局,是否为解决这一困境提供了可能的途径,才能更加清楚地看到深藏在“教忠教孝”、“风化之旨”背后的主题。

乍看起来,《琵琶记》的“大团圆”结局和绝大多数戏文并无区别。然而蔡公蔡婆毕竟是因饥寒而死了,既然要将背亲的蔡伯喈翻案成孝子,似乎就应该给他一个更好的结局。设若蔡公蔡婆没有死,父子夫妇终得团圆(按情理而言,这种可能性并不小),这时候“一夫二妇,一门旌表”,才是真正的苦尽甘来,皆大欢喜。然而高明是这样写的:圣旨褒奖蔡伯喈“竟遂佳名”,蔡伯喈却思“何如免丧亲,又何须名显贵?可惜二亲饥寒死,博换得孩儿名利归”;褒奖赵五娘“养生送死”,赵五娘却道“把这眉头放展舒,只愁瘦容难做肥”(第四十二出)。纵然皇恩浩荡,并不能真正补偿赵五娘的苦难,也不能抵消蔡伯喈的创痛。“大团圆”的表象之下,是价值不可通约,苦难无法补偿,好人没有好报。

如果说讲述这样一个孝子贤妻受尽苦楚却没有补偿,“纯是写怨”^②，“从头至尾，无一句快活话”^③的故事，其主旨竟然是厚人伦、美风化，于情于理都不大说得通。传统文艺中的伦理教化并不探究属于道德哲学范畴的一般概念，也不仅仅关涉个人的道德修养问题，它实际发挥的是意识形态的社会整合功能，为国家权力不及和不足的领域提供社会生活和经济生活规范。因此，伦理教化不能以道德的完成为满足，而必然强调遵循道德规范与现实利益之间的直接联系。它可以侧重表现惩罚，如早期民间戏文中的“书生负心戏”，破坏道德规范之人最终遭到清官、神明或某种超自然力的严惩；也可以侧重表现奖励，如《五伦全备记》、《庶几堂今乐》等道德家的作品，遵循道德规范之人所有的苦难和牺牲都会得到现实的功名利禄作为补偿，而且往往是加倍的回报。当然，更普遍的情况是恶有恶报与善有善报相结合，大部分的明清传奇都属于这一类。不管是善有善报还是恶有恶报，最终都是道德的胜利和秩序的强化，民间和文人的创作在这里不但没有截然的区分，而且实际上分享着共同的世界观。

所以，当我们再回过头来看《琵琶记》开篇所宣称的“不关风化体，纵好也徒然”时，不能不感到它和作品实际呈现之间的矛盾。侯百朋先生曾经撰文质疑，认为“副末开

① 谢雍君《赵五娘的贤德新解》一文指出，赵五娘吃糠、剪发、筑坟等孝行都是以自己的身体作为手段的，这和“二十四孝”中“卖身葬父”、“卧冰求鲤”、“恣蚊饱血”等故事有相同的“躬行主义”的特征。见《琵琶记研讨会论文集》，上海古籍出版社2008年版，第263页。

② 《毛声山评第七才子书琵琶记》引徐渭语，侯百朋《〈琵琶记〉资料汇编》，第290页。

③ 《陈眉公先生批评琵琶记》，侯百朋《〈琵琶记〉资料汇编》，第270页。

场”并非高明原作，他提供的证据包括两首词在格律和文辞方面存在的问题。^① 明人好改窜前人文字而又托古自高，即使“信未经后人改窜者也”的陆贻典抄本，也不可能是高明创作的面貌。在文艺教化论高扬的明代，给一部颇受肯定的作品增添一点积极的创作主旨，并非没有可能。退一步讲，即使“副末开场”果真出自高明之手，所谓“不关风化体，纵好也徒然”云云，与其说是开宗明义，倒更像是自我掩饰，因为《琵琶记》对伦理秩序的肯定和强化，远不及它带给我们的困惑和思考：如果建立了一个伦理体系并严格按照规则行事，我们是否有可能避开所有冲突和不幸？在人的行为和经验如此复杂的情况下，我们是否有可能建立一个绝无例外的伦理体系？

剧中蔡公曾经引用《孝经》，听起来似乎是协调不同价值的尝试：“夫孝始于事亲，中于事君，终于立身。身体发肤，受之父母，不敢毁伤，孝之始也。立身行道，扬名于后世，以显父母，孝之终也。”按照这个标准，“孝”就不再只是与父义、母慈、兄友、弟恭并列的一种伦理道德，而成为其他道德实践的动机与目标，成为关系一切社会生活的“全德”。在这个终极价值的统摄下，个人和家庭、家庭和国家之间没有边界，不形成对抗，移孝作忠，君臣伦理和父子伦理之间也就不可能存在冲突了。然而，真正避免实践冲突不能仅止于转换“孝”的概念，而必须为“孝”统摄之下的各种道德实践建立等级秩序，使之亦如君臣父子各安其分。换言之，这一体系虽然在整体上承认各种伦理价值，但在每一次具体的实践冲突中，却是以优先价值否定次要价值，正如蔡公以事君否定事亲。更加困难的是，如果希望借助这一体系来避免因不同伦理价值选择而导致的人际冲突，就必须在它的价值序列内植入每一个社会成员。考虑到人的精神和意识的复杂性，这个前提其实很难实现，因此，当一个人的优先价值恰好是他人的次要价值，冲突仍然难以避免。在《琵琶记》中，蔡公的意见就遭到了蔡婆的激烈反对。

面对《琵琶记》所展示的伦理困境，传统的儒家伦理体系似乎是无能为力的，然而高明并没有像人们希望的那样表达一个明确的立场，或提供一个更好的解决方案，而只是借张大公之口发出苍凉的喟叹：“人生里都是命安排。”（第三十七出）这个“命”不是赏罚分明的公正裁判，而更像一个无是无非的旁观者，审视着人力的极限之处。我们越是乐于接纳各种不同的价值，我们的价值体系越丰富，就越难以避免冲突；达到和谐统一的代价似乎是价值的单一和贫困，而这又是极度的不和谐。乐于接纳各种不同价值的人，往往需要承受更多的痛苦，但并不能因此获得回报，人的道德与人的幸福并不是正相关。高明没有给出答案的问题，我们今天仍然很难给出答案。只有过于乐观的批评者，才会将《琵琶记》的伦理困境解读为时代局限。

也许是因为生活在元末动乱的时代，也许是因为自身出仕致仕的经历，^②高明对于人生困境有了比常人更深的体悟。当他着手创作《琵琶记》时，他真诚地表达个人的感受，不煽情，不粉饰。如果高明意识到《琵琶记》呈现了几乎是全部中国古典戏剧中

① 侯百朋《陆钞本〈琵琶记〉开场质疑》，《琵琶记研讨会论文集》，第172页。

② 参见黄仕忠《高则诚行年考述》，《〈琵琶记〉研究》，第10页。

绝无仅有的人生困境和悲剧性,那么想必他会选择一种更加适合自我抒发的、更加“私人化”的体裁,比如诗歌或散文,而不会试图借助戏文这个载体来表达他个人独特的思考和感受。

选择戏文这个载体,首先使高明不得不面临一个创作困境。和诗歌或散文相比,戏剧有更多外在形式的限制。在《琵琶记》之前,戏文一传奇的脚色制已经基本稳定了,其中《荆钗记》甚至达到了比较规范的程度。这个体制一旦形成,对戏剧文学创作、戏剧舞台演出和戏剧班社建制都有很强的约束力。从戏剧文学的角度,脚色制规定了剧中人物单纯的性格品质(生旦必为正面人物),规定了人物在剧情发展中的功能(净丑主离),更规定了善有善报、恶有恶报的结局(生旦大团圆)。这绝不仅仅是一个戏剧结构的问题,从根本上说,这是一个高度道德化、秩序化和简单化的世界。而在《琵琶记》中,无论是蔡伯喈、牛相这样的人物,“三不从”这样“善与善的冲突”,还是苦难无法补偿的结局,都溢出了脚色制的边界。当高明局促在脚色制内,却又试图展示一个充满伦理困境、难以建立秩序、更加复杂的世界时,《琵琶记》的情节疏漏就产生了。若未见于此而仅以戏文体制为标准,它也就理所当然地被解释为高明的不高明。

选择戏文这个载体,也意味着高明只完成了《琵琶记》的一度创作,而必须由众多民间戏班的演员和观众共同完成二度创作,高明对此却没有任何约束力和影响力,这就使《琵琶记》的接受史充满了矛盾和尴尬。对于《琵琶记》所展示的人生困境,明清时期的普通演员和观众既不能够理解,也不愿意面对。正如孔子教导的那样,重要的是“如之何”^①,他们更倾向于权衡利弊,从实践层面解决具体问题,而不愿意耽于形而上的思考,不愿意为了获得对世界的洞察而牺牲心灵的宁静和秩序。这些文化水平有限的二度创作者,决定了《琵琶记》性质只能是俗文学、民间文艺、大众文化。俗文学有这样那样的优点,但是并不像一般人想象的那样具有敢于挑战社会伦理秩序的“叛逆”精神,正如郑振铎先生指出:俗文学“比之正统文学更要封建的,更要表示民众的保守性些”^②。像戏剧这样必须依赖于观众的消费才能维持生存的文艺样式,受社会主流和正统意识形态的制约比诗歌、散文甚至小说都要大得多。即使只为了吸引更多观众,戏班也会趋向于迎合在观众中已经形成的最一般的艺术和道德口味,尤其在从来将戏剧视为小道末技的中国传统社会,戏班以娱乐观众为己任,绝不可能轻易冒犯观众。因此,《琵琶记》的接受困境就在于,一方面,《琵琶记》从问世之初就受到追捧,尤其是它在场上所受到的欢迎,大概超过任何一部古代戏剧作品;而另一方面,《琵琶记》的接受史几乎就是一部不断被误读、改写的历史。

明中期以后,从全本中独立出来的折子戏成为传奇演出的主要方式。一部传奇中哪些出目成为折子戏可能带有一定的偶然性,但是一般都得是观众爱看、戏班爱演的。《缀白裘》收录《琵琶记》二十六个折子戏,陆萼庭先生根据清末上海报纸广告整理的

① 《论语·卫灵公》。

② 郑振铎《中国俗文学史》,《郑振铎全集》第七卷,花山文艺出版社1998年版,第4页。

《清末上海昆剧演出剧目志》亦收二十六折，洛地先生整理的《传字辈戏目单》收二十折，彼此略有出入，但其分布的特征是完全一致的。综合这三份戏单，除去末、净、丑的戏和热闹的群戏外，以赵五娘为主的折子有《关粮》、《抢粮》、《吃饭》、《吃糠》、《剪发》、《卖发》、《描容》、《别坟》、《弥陀寺》、《廊会》等，此外还有与蔡伯喈同场的《称庆》、《南浦》、《书馆》等折，占了全部折子戏的大半。而蔡伯喈除了和赵五娘的同场戏外，以他为主的折子仅有《辞朝》、《赏荷》、《思乡》、《赏秋》等少数几折，其中《思乡》传字辈已不再演出，至于《辞朝》一折，舞台演出以副末扮演的黄门官为主，重点全在一篇展示念白功底的“黄门赋”，而蔡伯喈的曲文被删减，甚至连辞官的内容都一并从略了。

对于民间戏班的演员和观众来说，牛相是理所当然的恶人，而蔡伯喈的痛苦尤其使人费解和不耐烦，只有赵五娘那样目标明确，并且身体力行的孝才是他们能够理解并且为之感泣的。无论高明多么努力地塑造蔡伯喈的形象，明清以来戏剧舞台上演出的《琵琶记》，实际上完全是以赵五娘为中心的；无论高明多么努力表达对伦理困境的思考和感受，明清以来戏剧舞台上演出的《琵琶记》，实际上重新回到颂扬带有苦行色彩的孝道的主题。在折子戏形成之后，戏剧舞台演出的“全本《琵琶记》”一般都只是将有关赵五娘的十来个折子加上一些净丑戏串联而成，除了赵五娘的结局不同，这实在是一部高度雅致化的《赵贞女》。

高明以戏文来书写人生困境，却使自己陷入了一个创作困境，也使《琵琶记》陷入了一个接受困境。从民间戏文《赵贞女》到高明的《蔡伯喈琵琶记》，再到民间戏班的《赵五娘琵琶记》，作者的那一点深心早已湮没不见，被他撕开了一点缺口的世界，又重新恢复到秩序井然的宁静状态。不管“副末开场”是否出自高明之手，有一点倒说得很对，《琵琶记》是需要“知音君子，这般另作眼儿看”的，在当时是这样，现在依然是这样。

论“荆刘拜杀”之称的经典化历程

南京大学文学院 邹 青

“荆刘拜杀”是戏文《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》和《杀狗记》的简称,又称“四大南戏”或“四大传奇”。王国维的《宋元戏曲考》曾给予“荆刘拜杀”极高的评价:“元之南戏,以‘荆、刘、拜、杀’并称,得《琵琶》而五。此五本尤以《拜月》、《琵琶》为眉目,此明以来之定论也。”^①可以说,“荆刘拜杀”与《琵琶记》一起被当作南曲戏文的“名著”,成为中国戏剧史论述的关键环节,是文学史、戏剧史中的“常识”。袁行霈主编《中国文学史》^②、周贻白《中国戏剧史长编》^③、钱南扬《戏文概论》^④等都有专门的章节论述这四部戏剧作品,可见它们在中国戏剧研究中的重要地位。

前辈学者曾对“荆刘拜杀”之说产生的时间有所留意,如青木正儿先生曾在《中国近世戏曲史》中简列明清文人诸说,认为至少明末已有“四大家”之论^⑤;周贻白先生在《中国戏曲史》中曾经说过“其语虽不知起于何时,但在明人曲话中辄以之相提并论”^⑥。然而,相关问题仍有疑问:“荆刘拜杀”这四部戏文本身的雅俗取向有所不同,文字水平也有高下。其中,《拜月亭》和《荆钗记》能从文人曲家的论述中找到被逐渐确立为经典的线索,吕天成也在《曲品》中将《琵琶》、《拜月》、《荆钗》置于前三位。相比较之下,《白兔记》和《杀狗记》很少被文人提及,在文人曲论中也很难找到经典化的线索。万历中期以前的文献中不仅没有“荆刘拜杀”一词,也没有四者相提并论之例。那么,“荆刘拜杀”之说是如何产生,又如何逐渐成为文坛“成说”的呢?

一、“荆刘拜杀”之说的起源

“荆刘拜杀”这个词在晚明曲学发达之时开始频繁出现,面对着文坛此前并无此定论的事实,王骥德在约略成书于17世纪初的《曲律》中认为:“荆刘拜杀”之说起源于戏班。

① 王国维《宋元戏曲考》,《观堂曲学名著八种》,盘庚出版社1978年版,第126页。

② 袁行霈《中国文学史》,高等教育出版社2003年版,第36页,“四大南戏及其他”。

③ 周贻白《中国戏剧史长编》,上海世纪出版集团2007年版,第267页。第五章总第十五节“从荆刘拜杀到香囊记”。

④ 钱南扬《戏文概论》,上海古籍出版社1981年版,第154页,第四章“荆、刘、拜、杀”。

⑤ 青木正儿《中国近世戏曲史》,中华书局2010年版,第79页。

⑥ 周贻白《中国戏曲史》中册,中华书局1953年版,第333~334页。

世称曲手，必曰“关、郑、白、马”，顾不及王，要非定论。称戏曲曰“荆、刘、拜、杀”，益不可晓，殆**优人戏单语**耳。^①

古戏如“荆、刘、拜、杀”等，传之几二三百，至今不废。以其时作者少，又**优人戏单**，无此等名目便以为缺典，故幸而久传，若今新戏日出，人情复厌常喜新故不过数年，即弃阁不行，此世数之变也。^②

王骥德处于晚明曲坛的中心位置，与徐渭、沈璟、吕天成等曲界名宿多有交往。从其论述中可以看出，“荆刘拜杀”并不是文人曲家间的共识，相反被斥为“无稽之谈”。此外，王骥德认为“荆刘拜杀”是“优人戏单语”，即戏班所奉经典。在他看来，“荆刘拜杀”流传二三百而不废的原因，并非四部剧作本身的优秀，而只是因为旧日戏文创作并不繁盛，优人戏单名目简单，没有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》便以为戏单不够完整，久而久之它们就成为戏单上的经典古剧，因而才幸运地流传，并产生了“荆刘拜杀”的说法。总之，王骥德认为“荆刘拜杀”之说的兴起与流传与优人有关，而非基于作品本身的文人定论。与王骥德之说相互配合的，是沈璟在《博笑记》中透露的戏班与“荆刘拜杀”的关系：

（净小丑）请问足下记得多少戏文？【寄生草】（小旦）我记得《杀狗》和《白兔》，（众）孙华与咬脐郎。（小旦）《荆钗》、《拜月亭》，（众）都好！（小旦）《伯喈》、《苏武》和《金印》，（众）妙！……^③

剧中的小旦“本是梨园风月旧传习”，被询问“记得多少戏文”之时，她首先回答的就是《杀狗》、《白兔》、《荆钗》和《拜月》，与王骥德“荆刘拜杀”“殆优人戏单语耳”的论断相一致。

明代具体的演剧资料今天罕见，然而明中叶以后戏曲选本盛行，因此欲进一步印证王骥德的说法，则需要依靠这些选本继续分辨。虽然以“阅读”为目的的选本不会完全代表着民间的品位，但不同类型的选本相比较，仍能看出有民间、梨园倾向的选本对“荆刘拜杀”更为青睐。

刻于嘉靖年间的《风月锦囊》^④是其中刊刻非常粗糙的一部，字体模糊凌乱，行距窄小，还杂收药名、骨牌名、官名和杂曲。《风月锦囊》全称“新刊耀目冠场擢奇风月锦囊正杂两科全集”，其中的“冠场”说明了这部《风月锦囊》不仅偏向民间，更是指向梨园。《风月锦囊》以剧为序收录曲文，“荆刘拜杀”四部戏文不仅都被收录，而且位置也较为靠前。^⑤在篇幅上，《荆钗记》稍多而后三者大致相当，与文人论曲专论《拜月》、

① 王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第149页。

② 同上，第154～155页。

③ 沈璟《博笑记》卷下，第十六出，明刊本，上海传真社据明刊本影印。

④ 孙崇涛、黄仕忠《风月锦囊笺校》，中华书局2008年版。另参见《风月锦囊》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第四辑，台湾学生书局1987年版。

⑤ 《风月锦囊》收录剧曲，每剧一卷，在三十一卷剧曲中，《琵琶记》居首，“全家锦囊荆钗”、“全家锦囊拜月”、“全家锦囊刘志远”、“全家锦囊杀狗”分列第二、五、八、十一卷。

《荆钗》，忽视《白兔》、《杀狗》的面貌有很大不同。晚明毛晋编《六十种曲》时，“荆刘拜杀”四部戏文也同在其目。《六十种曲》标榜“绣刻演剧若干本”，虽然选剧订曲带有毛晋的文人品味，但是与演剧风尚也有着密不可分的关系。^①

值得我们注意的是，“荆刘拜杀”在《风月锦囊》和《六十种曲》中的地位，并非明清曲选的共同编选倾向。比如最不为文人曲家看重的《杀狗记》，在晚明戏曲选本尤其是在文人编选本中极少出现，^②但是它的确流行于戏班。明以前《杀狗记》就存在于戏班的掌记之中，^③至明中叶《金瓶梅》中还有“叫了一起偶戏，在大卷棚内摆设酒席伴宿，提演的是《孙荣孙华杀狗劝夫》戏文……直搬演到三更天气，戏文方了”^④。因此在与梨园有密切关系的《风月锦囊》和《六十种曲》中，《杀狗记》与《荆钗记》、《拜月亭》、《白兔记》一同被收录。

明代嘉靖、隆庆之后，昆腔经过曲家的打磨，作为官腔、本腔而成为文人曲唱正宗，青阳腔、海盐腔等其他诸腔仍旧在民间流传。相较之下，《白兔》和《杀狗》在民间、梨园倾向更重的杂腔中更为盛行。比如胡文焕的《群音类选》混收“官腔”与“诸腔”，“诸腔”类收录《白兔记》三出曲文。^⑤在今天易见的数十种晚明戏曲选本中，《词林一枝》、《摘锦奇音》、《大明春》、《徽池雅调》、《乐府歌舞台》、《时调青昆》的标题或全题含有“海盐”、“青阳”、“青昆合选”、“徽池雅调字样”^⑥。这六种选本中，有五种都包含《白兔记》的曲文，《乐府歌舞台》甚至收录六出之多，与晚明选本收录《白兔记》的普遍状况有所差异。^⑦同时，收录《杀狗记》曲文的选本，除了上文所述与剧场有密切关系的《六十种

① “本时期剧目积累的成果，当推毛晋刻的《汲古阁六十种曲》，它所选的古今六十种戏曲大都是当时比较盛演的剧本，故其书扉页标榜‘绣刻演剧若干本’。”（陆萼庭《昆剧演出史稿》，上海教育出版社2006年版，第82页）

② 参见后文表一。

③ “……（生）闲话且休提，你把这时行的传奇、（旦白）看掌记……【排歌】柳耆卿，《栳城驿》；张琪《西厢记》；《杀狗劝夫婿》……”（钱南扬校注《永乐大典戏文三种》，中华书局1979年版，第231～232页）

④ 兰陵笑笑生著，白维国、卜键校注《金瓶梅词话》，第八十回“陈经济窃玉偷香，李娇儿盗财归院”，岳麓书社1995年版，第2456页。

⑤ 胡文焕《群音类选》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》。

⑥ 《词林一枝》（全名“新刻京版青阳时调词林一枝”，收《白兔》一出）；《摘锦奇音》（全名“新刊徽板合像滚调乐府官腔摘锦奇音”，收《白兔》三出）；《大明春》（全名“鼎镒徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春”或“新镒徽池雅调官腔海盐青阳点板万曲明春”，未收《白兔》）；《徽池雅调》（全名“新饒天下时尚南北徽池雅调”，收《白兔》三出）；《乐府歌舞台》（全名“新饒南北时尚青昆合选乐府歌舞台”，收《白兔》六出）；《时调青昆》（全名“新选南北乐府时调青昆”，收《白兔》两出）。以上均参见王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第一辑、第四辑。

⑦ 除了这六部曲选以及前后文提及的《风月锦囊》和《群音类选》之外，其他曲选收录《白兔记》的状况如下：《词林摘艳》、《雍熙乐府》、《乐府玉树英》、《乐府菁华》、《月露音》、《大明天下春》、《乐府南音》、《怡春锦》、《万锦娇丽》、《尧天乐》、《珊珊集》不收；《八能奏锦》、《乐府红珊》、《玉谷新簧》各收录一出；《乐府遏云编》、《南北词广韵选》各收一套曲；《吴歙萃雅》、《赛征歌集》、《词林逸响》收两套曲；《南音三籁》收三套曲；《乐府万象新》、《醉怡情》各收四出；《歌林拾翠》收八出。二十四部中有半数不收，四部仅收一出或一套。

曲》和《风月锦囊》之外,还有《新刻京版青阳时调词林一枝》收录了其“破窑取弟”(“叩窑”)一折,^①其余选本则罕收。可见,《白兔记》和《杀狗记》在民间诸腔中有着一定的地位。

因此,这四部戏文虽然不全为文人看重,但是在明代戏班中常见、常演。对此,从“荆刘拜杀”在后世戏班中的流行程度也可以窥探一二:虽然昆班不断地受到文人品味的影 响,但是“荆刘拜”在清代以来的昆班中仍旧盛演不衰。^②而保存较多“古味”的诸腔戏班则更能反映明代的演剧面貌。在梨园戏、莆仙戏、柳子戏以及南音中,包括《杀狗记》在内的“荆刘拜杀”四部戏文是它们的传统剧目或曲目。^③

上文所论,是“荆刘拜杀”之说在戏班中确有其产生的土壤,然而“荆刘拜杀”又是如何成为“四大”戏文剧目的呢?梨园班社的主体是并不擅长识文断句的伶人,在戏班的传习、运营活动中,“口号”、“要诀”与“顺口溜”提供了极大的便利。仅湘剧而言,不仅有乱弹的“八大连台”、“江湖十八本”和“三十六按院”,还有高腔的“八大连台”和“六大记”,此外还有在各地戏班中更为普遍的“江湖十八本”。^④可见标举“四大”、“六大”、“八大”、“十八本”是戏班的习惯。今天可见,《白兔记》、《拜月记》和《荆钗记》位列湘剧高腔的“六大记”,《木钗记》和《幽闺记》列川剧“江湖十八本”之首,^⑤以此可以折射出“荆刘拜杀”之说在明代戏班中产生的状况。此外,戏班标举剧目也注重韵调和谐、顺口成诵,如长沙高腔中有“苏、刘、班、伯”“四大本”的说法。^⑥这“平平仄仄”的称呼,与“荆刘拜杀”之说的产生同理同源。

总之,在对待“荆刘拜杀”四部戏文的态度上,民间风尚与文人论曲有着明显的差异,“荆刘拜杀”与民间戏班的关系更为密切,因此它们“家弦户诵已久,童叟男妇皆能备悉情由”^⑦。同时从后代戏班的状况可以推测,标举“几大剧目”以及用剧名编写顺

① 《词林一枝》,王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第一辑,第179页。

② 清初编纂的《缀白裘》有《荆钗记》十九折、《白兔记》六折、《拜月亭》六折(钱德苍编《缀白裘》,中华书局2010年版)。这种状况一直延续到清末苏州四大昆班以及“传字辈”艺术家那里,据陆萼庭先生《昆剧演出史稿》中的统计,清末苏州四大昆班尚能演出《荆钗记》二十四折、《白兔记》六折、《拜月亭》九折(《缀白裘》,第344~346页);到了“传字辈”,尚能演出《荆钗记》十五折、《白兔记》五折、《拜月亭》十折(桑毓喜《昆剧传字辈评传》,上海古籍出版社2010年版,第205页)。

③ 比如在梨园戏中,“荆刘拜杀”四部戏文都有着重要的地位。《荆钗记》(《王十朋》)和《杀狗记》(《孙荣》)是“上路戏”的十八个保留剧目之二,而《白兔记》(《刘知远》)和《拜月亭》(《蒋世隆》)也在“小梨园”的十六个剧目之中。而在莆仙戏中也有《王十朋》、《刘智远》、《瑞兰走雨》、《杀狗记》的传统戏。(陈骏驹《莆仙戏史略》,福建人民出版社1996年版,第57页)在柳子戏的保留剧目中,也有《白兔记》的“兴国”、“回围”、“思夫”、“磨房”,《杀狗记》至1949年之后还能由清平田庄业余剧团上演。(纪根根《柳子戏简史》,中国戏剧出版社1988年版,第81、146、152页)

④ 参见白海英《江湖十八本考论》,《中华戏曲》总第33辑,文化艺术出版社2005年版。

⑤ 转引自胡忌《话说“十八”与戏史》,《菊花新曲破——胡忌学术论文集》,中华书局2008年版,第197页。

⑥ “苏”为苏秦《金印记》、“刘”为刘知远《白兔记》、“班”为演班超事的《投笔记》、“伯”为蔡伯喈《琵琶记》。(《周贻白戏剧论文选》,湖南人民出版社1982年版,第391页)参考胡忌《话说“十八”与戏史》。

⑦ 李渔《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),第3页。

口溜是戏班宣传的习惯。因此,“荆刘拜杀”之说在晚明戏班之中既有被标举的条件,也有被冠以“荆刘拜杀”一词的可能。

需要补充说明的是,上文所引诸多材料,仅能够说明这四部戏文在民间常见常演,有着颇为重要的地位,但是并不意味着“荆刘拜杀”在明代戏班搬演剧目中绝对地“傲视群雄”。《风月锦囊》将《琵琶记》置于第一位,《金印记》、《赵氏孤儿》、《破窑记》也排在《白兔》、《杀狗》之前。在《词林一枝》等诸腔选本中,“荆刘拜杀”仍旧不如《琵琶记》的收录状况,与《金印记》、《投笔记》等其他戏文相比也没有明显的优势。因此,在民间戏班,“荆刘拜杀”仅为方便之称,实际经常搬演的剧目绝非仅此“四大”。或者说标举几大剧目是戏班的习惯,而“荆刘拜杀”因为韵律铿锵而成为其中流传较为广泛的一种。在吕天成的《曲品》中已经可以看出当时并不止“荆刘拜杀”这一种说法:“世称蔡、荆、刘、杀,又云荆、刘、拜、杀。”^①降及后世,遍布各地的戏班中“江湖十八本”也依旧是“因地制宜、约定俗成”^②,各有各的版本。^③只是新中国成立后的地方戏曲调查能让我们知晓更多民间戏班的状况,而明代戏班的剧目资料早已湮没无存。

因此,戏班有用口号来标榜常演剧目的习惯,“荆刘拜杀”虽然并不都为文人所重,但是在晚明戏班中常见常演,在梨园中有首先被相提并论的可能。然而明代梨园所标榜,并非仅此一种“四大南戏”之说,“荆刘拜杀”在明代戏班剧目中也并不绝对位列前四。只是“荆刘拜杀”之说一来本身就在晚明民间有较大的影响,二来它幸运地进入文人的视野之中,因此才“脱颖而出”,开始了它在文人曲坛中的经典化历程。

二、文人对“荆刘拜杀”之说的接纳

“荆刘拜杀”之称起于梨园,在晚明曲学发达之时开始流诸文人笔端。然而数百年来,文人对于这四部剧的态度始终不一。在不同的取向中,可以分辨其经典化的脉络。

(一) 晚明“四大家”之称的提出与辨正

晚明是文人最早提及“荆刘拜杀”的时期,从整体上看,晚明文人有两种截然不同的态度,既有文人斥之为无稽之谈,也有文人将其置于高位,显示了此说初入文坛的状况。首先来看“荆刘拜杀”被推崇之例:

曲始于胡元,大略贵当行不贵藻丽,其当行者曰“本色”,盖自有此一番材料,其修饰词章,填塞学问,了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家,而长材如《琵琶》犹不得与,以《琵琶》间有刻意求工之境,亦开琢句修词之端,虽曲家本色

① 吕天成《曲品》,杨志鸿抄本,俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·明代编》第二集,黄山书社2009年版,第113页。

② 胡忌《话说“十八”与戏史》,第199页。

③ 白海英《江湖十八本考论》。

故饶，而诗余弩末亦不少耳。……《白兔》、《杀狗》二记，即四大家之二种也……^①

以上是凌濛初在《南音三籁》卷首《谭曲杂札》中的一段话，其中最为引人注目的一是将“荆刘拜杀”置于《琵琶记》之上，二是“四大家”之称的出现。如果说戏班将“荆刘拜杀”奉为经典是由于它的常见、常演，能够彰显戏班水准，那么文人径以“四大家”相称则意味着对戏文作品本身的肯定，其原因则是其一再申述的“本色”。凌濛初出于对“本色”的推崇和对“藻丽”的贬斥，认为它们甚至比《琵琶记》更有韵致。

明代曲学昌盛以来，面对曲文日趋绮丽的趋向，徐渭、何良俊、王骥德、沈璟、吕天成、徐复祚、祁彪佳等曲家均崇尚“本色”。“荆刘拜杀”之说进入明代文人的视野之后，首先被视为“古剧”的代表，因此常有“古戏如‘荆、刘、拜、杀’”^②，“古曲必如荆刘拜杀”^③的说法。在凌濛初的曲学观念中，“曲分三籁：其古质自然、行家本色为‘天’。”^④在这种背景之下，作为“古戏”、“古曲”的“荆刘拜杀”就得到了凌濛初的推重。除了凌濛初之外，吕天成也在肯定“荆刘拜杀”之说的同时标举其“古质”：

《白兔》词极古质，味亦恬然，古色可挹。世称蔡、荆、刘、杀，虽不敢望蔡、荆，然断非今人所能作。^⑤

从凌濛初对“古质自然”的推崇，再到吕天成对“古色可挹”的赞赏，我们可以看出因“古质”而“本色”，“荆刘拜杀”一起获得“四大家”之评的原因。与此同时，晚明曲家同样看重“荆刘拜杀”的因“古质”而“合调”。明末传奇《鸳鸯缘》“本色”一折敷衍试官以论曲取士之事，其中“荆刘拜杀”同样有“四大家”的美誉：

……（外）古曲必如荆刘拜杀，乃称合调，果是定评么。（生）古曲到今朝，拜和荆，狗尾貂，刘和杀，无人晓也。四大家分建旗旄，俟知音士尔曹。^⑥

从这段曲文可以看出，作者甚至不满《白兔记》和《杀狗记》常被曲家忽略的事实。而它们受到标榜的原因是“合调”。明后半叶，“依字行腔”的曲唱方式普及，被不少文人曲家斥为“荒腔”，“总是牌名，此套唱法，不施彼套；……以变化为新奇，以合掌为卑拙；符者不及二三，异者十常八九。即使以今式今，且毫无把捉，欲一一古律绳之”^⑦。而“荆刘拜杀”作为“古剧”，既不沾染脂粉气而凸显“本色”，又自然地严守晚明曲家所谓的“古律”，自然得到了不少曲家的赏爱。

因此，在以“返古”来配合“本色论”和“音律论”的晚明曲家那里，“荆刘拜杀”就成为了推崇的对象和阐述曲学观念的工具。虽然“荆刘拜杀”本身并不都足以称“家”，但是它们自然而不尚雕饰的风格本身就是对骈俪派和音律乱象最好的反击，因而有了

① 凌濛初《南音三籁·凡例》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第四辑。

② 王骥德《曲律·杂论三十九上》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第149、154～155页。

③ 《鸳鸯缘》传奇，上册第二十出，《古本戏曲丛刊》第二集，上海商务印书馆1955年版。

④ 凌濛初《南音三籁·凡例》，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》第四辑。

⑤ 吕天成《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），第225页。

⑥ 同上。

⑦ 沈宪纓《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》（五），第241页。

“四大家”的美誉。

前文所述,凌濛初和吕天成都标举“荆刘拜杀”的古质可爱,凌濛初甚至认为它们比《琵琶记》更佳,但是凌濛初在《南音三籁》中不收《杀狗记》,反而最多收录《琵琶记》的曲文,而吕天成在《曲品》^①中也将《白兔》与《杀狗》排在《牧羊》、《香囊》、《孤儿》、《金印》、《连环》、《玉环》诸“妙品”之后位列“能品”之位。可见,这“四大家”的美誉只能代表“荆刘拜杀”迎合了晚明曲家的一些取向,而并不代表曲家认可它们都是“戏文经典”。不仅如此,更有另一批文人曲家不仅斥“荆刘拜杀”为无稽之谈,更反对以“本色”和“音律”为口实来推崇“荆刘拜杀”的做法。

如前文所述,王骥德在《曲律》中认为“荆刘拜杀”是戏单语,远非文人定论。而梅鼎祚《鹿裘石室集》卷三十《长命缕记序》中的一段话也可以看出他与王骥德倾向的一致性:“昔人称‘荆刘拜杀’,何如?曰拜月尚已,余以其时为之词乎哉?道人之持论固若此。”^②在梅鼎祚的观念中,“荆刘拜杀”只有《拜月》尚可。前文所述,凌濛初、吕天成以“本色”为依据激赏“荆刘拜杀”,这种做法也遭到了梅鼎祚的批评与反对。梅鼎祚对借着“本色”之论推重“荆刘拜杀”,完全不顾及“文”的做法表示批评,认为这种做法是在“骈丽”与“本色”的问题上走向了另一个极端:

郑氏《玉玦》而后一大变矣,缘情绮靡,古赋之流尔,何言戏剧?尚论者思反所自始,则又第以荆、刘、拜、杀为口实,本色当家为貌言,而一切惟务谐里俗,曰何以文为?是方厌八珍纯采之泰,而直追茹毛衣叶之初?^③

与此同时,借“合调”而过分推崇“荆刘拜杀”的倾向同样受到批评。明末清初的沈自晋在阅读冯梦龙《墨憨斋词谱》之后,有如下批评:

阅来稿,自“荆刘拜杀”迄元剧古曲若干,无不旁引而曲证,及所收新传奇,止其手笔《万事足》并袁作《真珠衫》、李作《永团圆》几曲而已……岂独沉酣于古,而未遑寄于今耶?抑何轻置名流也?……文士不知音律,漫以词理朴塞为恨者,有之。乃今复如冯以拙调相错,论驳太苛,令作者、歌者益觉对之枉然……吾恐此书即付梨枣,不几乎爱者束之高阁,否则置之覆瓿也?^④

以上是晚明文人对“荆刘拜杀”的两种态度。同时我们还应注意到:“荆刘拜杀”虽然屡被提及,但并没有成为文人论曲的中心。晚明徐复祚《三家村老曲谈》、沈德符《顾曲杂言》中多有对戏文作品的评论,但是依旧没有论及《白兔记》和《杀狗记》,可见晚明曲家论曲并没有以“荆刘拜杀”为“四大名著”的意识。除此之外,晚明曲选刊刻众多,其中有多部曲选有浓厚的文人品位。兹选十部保存完整、文人性显著的曲集统计如下:

① 吕天成《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),第223页。

② 梅鼎祚《长命缕记序》,俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·明代编》第一集,第594页。

③ 梅鼎祚《丹管记》题词,同上,第597页。

④ 沈自晋《重订南词全谱凡例读记》,俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·清代编》第一集,第76页。

表一 晚明文人曲集剧目统计表

名称	编者	刊刻时间	荆	刘	拜	杀	琵琶	金印	投笔
乐府菁华	刘君锡	万历二十八年(1600)	2	0	1	0	5	2	4
乐府红珊	纪振伦	万历三十年(1602)	1	1	1	0	6	2	5
吴歃萃雅	周之标	万历四十四年(1616)	14	2	11	0	37	2	1
月露音	李郁尔	万历四十四年(1616)	0	0	4	0	4	0	2
南音三籁	凌濛初	万历年间	7	3	16	0	36	4	1
词林逸响	许宇	天启三年(1623)	7	2	5	0	33	4	1
乐府南音	洞庭箫氏	万历	0	0	4	0	0	0	0
珊珊集	周之标	明末	5	0	4	0	5	2	1
乐府遏云编	槐鼎等	明末	0	1	4	0	5	4	0
南北词广韵选	徐复祚	明末	13	1	18	0	20	0	0
总计			49	10	68	0	151	20	15

由以上统计可知,在这十部文人曲集中,《琵琶记》的选曲数量傲视群雄,《拜月亭》和《荆钗记》也为数不少,《白兔记》所收曲文的数量尚不如《金印记》和《投笔记》,而《杀狗记》却没有被任何一部收录。这个数据统计结果与前文所述之文人论曲青睐《琵琶》、《拜月》和《荆钗》,漠视《白兔》、《杀狗》的倾向基本一致。可见,虽然晚明文人曲家时常提及“荆刘拜杀”,但是这四部戏文远无“四大南戏”的地位。

综上所述,“荆刘拜杀”之说虽然起于戏班,但是在晚明之时已经普遍进入文人曲家的视野之中,而文人曲家有着截然不同的两种态度,一方面是排斥,另一方面又誉为“四大家”。而“四大家”的美誉也是因为“荆刘拜杀”的“古质”迎合了部分曲家“本色论”和“音律论”的取向,成为了曲家论曲的工具。从整体上看,文人论曲、选曲并没有“荆刘拜杀”为“四大名著”的意识。因此,“荆刘拜杀”之说在晚明进入文人曲坛,为文人曲家关注、争论,是“荆刘拜杀”走向经典化的第一步。

(二) 清代曲家对“荆刘拜杀”的初步接受

由于大量新传奇的出现,从整体上看,清代文人曲家对早期戏文的兴趣没有明代曲家浓厚。即使是《琵琶》和《拜月》的受关注程度也有所下降,晚明文人曲集大量刊刻的局面也不再出现。然而“荆刘拜杀”之说却依旧流传。从整体上看,“荆刘拜杀”在清代也逐渐被文人看作是行家之论,晚明斥“荆刘拜杀”为无稽之谈的论断已经罕见,而接受“荆刘拜杀”为成说的倾向更为明显。

《曲海总目提要》在“白兔条”下有:“元明以来,相传院本上乘,皆曰荆、刘、拜、

杀。……乐府家推此数种,以为高压群流。”^①至少在《曲海总目提要》看来,“荆刘拜杀”已经是“乐府家”的推崇。朱彝尊在《静志居诗话》中也称“识曲者目荆、刘、拜、杀为元四大家”,俞樾《茶香室丛钞》等数次转引,^②可见在清代文坛“荆刘拜杀”已经逐渐被看成是“乐府家”、“识曲者”的论断。《曲海总目提要》在论及“荆刘拜杀”高压群流之后,又称“李开先、王世贞辈议论,亦大略如此。盖以其指事通情,能与人说话相似。不假词采绚饰,自然成韵,犹论文者谓西汉文能以文言道世事也”^③,虽然就今天可见文献而言,李开先、王世贞并无此类言语,但也可以看到,在晚明对于“荆刘拜杀”两种截然相反的态度中,推崇“荆刘拜杀”的论断在清代影响更大。

虽然如此,关于“荆刘拜杀”这四部戏文的公允之见仍旧存在,只是晚明激烈的争论已经变为了清代曲家的持中之论,与“荆刘拜杀”初入文坛的状况有所不同。李渔的《闲情偶寄》是中国戏曲理论的高峰之一,其“词曲部”曾多次提及“荆刘拜杀”:

头绪繁多,传奇之大病也。“荆刘拜杀”之得传于后,止为一线到底,并无旁见侧出之情。

“荆刘拜杀”之传,则全赖音律。文章一道置之不论可矣。^④

此外,梁廷枏也在《滕花亭曲话》中显示了与李渔类似的倾向,其文字也同样被姚燮等文人转引^⑤:

荆刘拜杀,曲文俚俗不堪。《杀狗记》尤恶劣之甚者,以其法律尚近古,故曲谱多引之。^⑥

从以上文字中可以看出:首先,“荆刘拜杀”四部戏文作品本身并不佳,曲文俚俗不堪,文章一道可以置之不论,尤其是《杀狗记》更不足道;其次,“荆刘拜杀”的音律规矩是值得称道的,因此时常作为曲谱、曲律的法脉准绳,此外还有“一线到底”等不为前人所重视的优点。由以上可以看出,李渔和梁廷枏既清楚地认识到“荆刘拜杀”四部戏文本身水准不一,但是又认识到它们被认可的个中缘由,囊括了晚明曲家的两种截然相反的倾向,是晚明曲家论争之后的持中之论,显示了曲家群体对“荆刘拜杀”的部分接受。

综上所述,“荆刘拜杀”在清代更普遍地被当作文坛成说,晚明曲家支持“荆刘拜杀”的意见在清代更占上风。与此同时,清代曲家虽然不再斥“荆刘拜杀”之说为无稽之谈,但是也能够较为公允地谈及“荆刘拜杀”的优劣,是“荆刘拜杀”之说在文坛中经典化的第二步。然而即便如此,“荆刘拜杀”依然没有被置于戏文之首。李斗《扬州画

① 《曲海总目提要》(上),俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·清代编》第一集,第164页。

② 俞樾《茶香室丛钞》三钞,卷三十三,中华书局1995年2月版。

③ 《曲海总目提要》(上),俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·清代编》第一集,第164页。

④ 李渔《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),第3页。

⑤ 姚燮《今乐考证》,《中国古典戏曲论著集成》(十),“杀狗记条”,第194页。

⑥ 梁廷枏《滕花亭曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),第235页。

舫录》收录黄文暘《曲海》目录,其明人传奇首列《琵琶记》、《荆钗记》、《金印记》^①;姚燮《今乐考证》“金元院本”下首论《琵琶记》、《拜月记》、《荆钗记》,而《白兔记》和《杀狗记》依旧被置于后。这种状况到了民国年间才有了根本性的转变。

(三) 民国以来“荆刘拜杀”经典化的完成

民国是我国戏曲学的又一次“转机”,表现在曲家余蓄与戏剧学者共同推进了中国戏曲研究的发展。其中,民国曲家的代表吴梅先生曾在《顾曲麈谈》中给予“荆刘拜杀”直言不讳的评价:“荆刘拜杀为四大传奇,……文字最不堪者,莫如《白兔》、《杀狗》。《白兔》不知何人所作,读之几乎令人欲呕。”^②又如“《琵琶》尚矣,荆刘拜杀,固世所谓四大传奇也,而《白兔》、《杀狗》,俚鄙腐俗,读者至不能终卷,虽此事所尚,不在词华,而庸俗才弱,终不可以古拙二字文过也。”^③吴梅论南曲戏文,首先论《幽闺》、《荆钗》、《琵琶》,其次就是“荆刘拜杀”,可见民国曲家即使并不认可《白兔记》和《杀狗记》本身的文字,也已经不得不讨论,并将它们放置在非常重要的位置。

除了吴梅之外,民国另一位曲家王季烈也有类似的倾向。王季烈在《螭庐曲谈》中曾对历代剧作加以评论,对“荆刘拜杀”有如下点评:

《拜月亭》:按《幽闺》中“走雨”、“拜月”诸折,脱胎汉卿杂剧之处,颇多佳句,余则绝无胜处。

《荆钗记》:按此记模仿《琵琶》,而词章不及《琵琶》远甚,惟音律尚合。且以贵胄之著作,故得盛行于世耳。

《杀狗记》:按今所传《杀狗》,曲词鄙俚不堪。

《白兔记》:曲词亦劣,惟“麻地”一折稍完善。^④

由以上可见,曲家王季烈对“荆刘拜杀”四部戏文都不称赏,但是王季烈论南曲戏文,将《琵琶记》和“荆刘拜杀”列为传奇家之首,与前代排列剧目的方式有很大的不同。可见曲家王季烈和吴梅论“荆刘拜杀”的相似性。

曲家之外,清代另一批用力于戏曲之学的是“戏剧学者”。早在清代,“剧家”焦循就在《剧说》中径直称“荆刘拜杀为剧中四大家”^⑤,降及民国,中国戏剧研究逐渐兴起,“荆刘拜杀”成为了戏剧学者不能绕过的话题。前文所引,王国维给予了“荆刘拜杀”以“自然”、“意境”这样极高的评价。青木正儿在《中国近世戏曲史》中提及“荆刘拜杀”的缘故,又专门论述这四部戏文。^⑥这几乎奠定了后世各种戏曲史的书写模式,“荆刘拜杀”成为戏剧史无法绕过的“经典之作”,对此本文开篇即有说明。

① 李斗撰,汪北平、涂雨公点校《扬州画舫录》,中华书局1997年版,第114页。

② 吴梅《顾曲麈谈》,上海古籍出版社2000年版,第104页。

③ 同上。

④ 王季烈《螭庐曲谈》,俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·民国编》第一集,第530页。

⑤ 焦循《剧说》,《中国古典戏曲论著集成》(九),第109页。

⑥ 青木正儿著,王古鲁译《中国近世戏曲史》,中华书局1954年版,第79页。

除了上述曲家和戏剧学者的态度之外,“荆刘拜杀”还有另一个经典化的标志。民国初年,暖红堂主人刘世珩将其收藏的善本杂剧传奇编纂成《汇刻传剧》刊刻出版,所收剧目不多,都是杂剧、戏文、传奇的经典之作。戏文只依序收录《琵琶记》、《拜月亭》、《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》和《千金记》。在《汇刻传剧》的序言中,编者有如下数言:

自昔辜芳曲苑有“荆刘拜杀”之评。《静志居诗话》:识曲者目荆刘拜杀为四大家,譬彼擢秀诗林,即王、杨、卢、骆之杰,系四美之既具,咸异曲而同工,恍一家之自成,亦出类而拔萃,或首蔡而拜弗与焉,犹采玉而珠或遗矣。按明吕天成《曲品》:世称蔡、荆、刘、杀。

可见在刘世珩的心目中,“荆刘拜杀”既是经典,也是定评。他的选剧以及排序都明显地有“荆刘拜杀”的意识。他将“荆刘拜杀”比“王、杨、卢、骆”,认为这四部戏文作品整体上“出类而拔萃”,这可以说是“荆刘拜杀”得到的最高评价。可见“荆刘拜杀”之论经过晚明的争论、清代的沉淀,至民国年间终于完成了经典化。

需要补充的是,在“荆刘拜杀”的经典化完成之后,又有了另一个契机使得这四部南戏有了共同的评价起点,就是新中国成立后对“人民性”的关注。新中国成立后,在“人民性”理论的指导下,各大高校编纂了多部中国文学史,“荆刘拜杀”是中国古典戏剧作品人民性的重点论述对象,如北京大学中文系文学专门化 1955 级集体编著的《中国文学史》^①、复旦大学中文系古典文学组学生集体编著的《中国文学史》^②都有“《琵琶记》和‘荆刘拜杀’”一章,开封师范学院中文系古典文学教研室编著的《中国古典文学讲义》^③也有“荆刘拜杀”一节。游国恩主编的《中国文学史》曾说道:“这些戏都有部分符合人民愿望、反映现实的描绘,同时有不少宣扬封建道德和迷信思想的地方。”^④可见本有雅俗高下之分的“荆刘拜杀”有了共同的论述基础和评价标准。

结 语

综上所述,《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》和《杀狗记》是晚明戏班常见、常演的剧目,“荆刘拜杀”之说兴起于一些梨园班社,至少在晚明之时已经进入文人曲家的视野,由此开始了经典化的历程。一方面,由于《白兔记》和《杀狗记》文辞的俚俗,“荆刘拜杀”之论得到部分曲家的排斥;另一方面,“荆刘拜杀”因为“古质”而得到部分崇尚本色和看重音律的曲家赏爱,成为一些曲家论述曲学观念的工具,因此有了“四大家”的美誉。然而从整体上看,晚明文论曲、选曲并没有以“荆刘拜杀”为戏文四大名著的观念。降及清代,“荆刘拜杀”之论更为普遍,被不少文人看成是文坛成说,晚明推崇“荆

① 北京大学中文系文学专门化 1955 级集体编著《中国文学史》,人民文学出版社 1958 年版,第 211 页。

② 复旦大学中文系古典文学组学生集体编著《中国文学史》,中华书局 1959 年版,第 411 页。

③ 开封师范学院中文系古典文学教研室编著《中国古典文学讲义》,1957 年,第 85 页。

④ 游国恩主编《中国文学史》第三册,人民文学出版社 1985 年版,第 293~294 页。

刘拜杀”的意见在清代更为文人曲家接受，然而仍有文人持公允之论。而到了民国年间，“荆刘拜杀”已经对文人曲家论曲、戏剧学者写作戏剧史以及剧集编选者产生了实质上的影响，成为了探讨戏文作品无法绕过的话题，至此完成了“荆刘拜杀”之说的经典化历程。

《扬州画舫录》作者李斗早年行实系年考

南京师范大学文学院 孙书磊

李斗,字北有,号艾塘,一作艾堂,别署画舫中人。祖籍山西忻州静乐县,明崇祯末年高祖移居扬州府城,李斗占籍仪征(今属江苏),多居扬州。生于清乾隆十四年(1749),卒于清嘉庆二十二年(1817)。^① 诸生,博学多才,工诗文,精音律,通数学,为清中叶著名的戏曲家、诗人和文博学者。性格伉爽,好游山水,结交名士与富商,与阮元、袁枚、焦循、黄文暘、汪中、凌廷堪、金兆燕、黄景仁、韦佩金、黄承吉、江春等友善,出入厅堂馆阁、园林游宴。承担嘉庆重修《两淮盐法志》总纂任务。著有《永报堂诗集》八卷、《扬州画舫录》十八卷、《艾塘乐府》一卷、《岁星记》传奇二卷、《奇酸记》传奇四卷,总名《永报堂集》(存)。另有《防风馆》诗集二卷(佚)。李斗既非显宦,亦无功名,故其生平经历鲜有文献记载,这便造成长期以来有关李斗及其戏曲和《扬州画舫录》研究的瓶颈。笔者以行实系年形式考证李斗的生平与著述,希望对李斗及其著述、思想研究有所补益和推动。限于篇幅,本文考证李斗在《扬州画舫录》初具规模即其四十五岁之前的经历,四十五岁之后的行实系年笔者已有另文考证。

乾隆十四年己巳(1749),一岁。

李斗《永报堂诗集》(以下简称本集)卷三《道逢家兄惺斋即送归静乐小序》:“予籍山西省忻州静乐县楼里村。高祖兄弟三人,明崇祯末,伯高祖大有公流寓浙江金华府城,叔高祖祈年公居云南广西州城,高祖开春公居扬州府城。”

本集卷七系于“重光作噩”即嘉庆六年辛酉(1801)的诗作《江上元旦四十韵》云:“五十有三载,欣看斗柄东。”嘉庆六年,李斗虚岁五十三。本集同卷系于“旃蒙赤奋若”即嘉庆十年乙丑(1805)的诗作《寿黄心庵五十》云:“我已行年五十六,手札传来三过读。”“行年”乃经历过之年龄。嘉庆十年,李斗周岁五十六。据此逆推,则李斗生于乾隆十四年(1749)。

乾隆二十九年甲申(1764),十六岁。泛舟扬州湖上,开始记录扬州见闻,为以后撰写《扬州画舫录》作准备。

李斗《扬州画舫录自序》云:“退而家居,则时泛舟湖上。往来诸工段间,阅历既熟,于是一小巷一侧居无不详悉。又尝以目之所见,耳之所闻,上之贤士大夫风流余韵,下之琐细猥亵之事,诙谐俚俗之谈,皆登而记之。自甲申至于乙卯,凡三十年,所集既多,

① 郭英德《明清传奇综录》称李斗“生年未详,卒于清嘉庆二十三年(1818)”;江庆柏《清代人物生卒年表》认为李斗生于乾隆十五年(1750),卒于嘉庆二十一年(1816),均误。详本文乾隆十四年条及拙文《李斗晚年行实系年考》(韩国《中国语文论译丛刊》第30辑,2012年1月出版)嘉庆二十二年条之考证。

删而成帙。”

乾隆三十四年己丑(1769),二十一岁。家居。

本集卷一《田家杂诗》系于“屠维赤奋若”即己丑年。

乾隆三十五年庚寅(1770),二十二岁。春日游季庵。

本集卷一《春日游季庵》、《折杨女》系于“上章摄提格”即庚寅年。

乾隆三十六年辛卯(1771),二十三岁。经父故居感泣。访问年寄涛。

本集卷一《始过李家桥到西庄感而泣下》、《墨庄访年三丈》系于“重光单阏”即辛卯年。

《始过李家桥到西庄感而泣下》末注:“余父买田十顷,居谢埭下马家、高鹏二桥之间。近马家桥者,东庄名曰啸崖山馆;近高鹏桥者,西庄名曰水南村舍。”《墨庄访年三丈》末注:“年名寄涛,字瘦生,宛平人,居扬州。善画山水。墨庄,歙县汪氏别墅,在城西。”

乾隆三十七年壬辰(1772),二十四岁。寄诗淮阴湛真寺僧石庄,转问族兄李鲲见。

本集卷一《梦觉作诗寄淮阴湛真寺释石庄转问家兄》系于“元默执徐”即壬辰年。^①

石庄,详下文乾隆五十七年条。卷三《道逢家兄惺斋即送归静乐小序》云:“家兄惺斋,广西州人也,名鲲见。乾隆辛卯举人。”

乾隆三十八年癸巳(1773),二十五岁。赠别孟将军。于梅花书院饯别朱泰安应征入朝。

本集卷一《高资港呈孟将军》、《梅花书院宴集送朱泰安》系于“昭阳大荒落”即癸巳年。

乾隆三十九年甲午(1774),二十六岁。春,游浙江。

本集卷一系于“阙逢敦牂”即甲午年的诗作依次有《别妇》、《皂林》、《富春舟中》、《严陵》、《草坪》。

《别妇》云:“春日祀祖神,游子举离觞。”《富春舟中》云:“趁潮昨夜出钱塘,白舫青油到富阳。”富阳县,属杭州府。草坪,属浙江衢州府常山县。

本集卷五《自然庵杂咏有序》:“甲午之后,积岁既多,两上京师,三处岭表。”甲午春,拉开了其多年游历生活的序幕。

乾隆四十年乙未(1775),二十七岁。游江西、广东,再经江西、浙江返回。

本集卷一于“旃蒙协洽”即乙未年依次有《峡江》、《三水浮石歌》、《澳门行》、《虎门行》、《莞上赠高明府》、《送孟将军入海防秋》、《东莞》、《游张氏园亭赠莞人张桂》、《赠东莞苏传号兼寄孟将军》、《大佛寺》、《海幢寺》、《珠江词》、《收珠词》、《荔支》、《净慧寺题壁》、《丁郡尹舟中有赠》、《丁郡尹招游沙郊影红园》、《阻雨》、《夜泊》、《浚阳》、《出大庙峡夜泊黄石矶》、《清远峡》、《飞来寺》、《舟过弹子矶遇张韶州》、《庾岭谒张文宪公祠二首》、《过岭》、《南安》、《惶恐滩》、《滕王阁别明大守》、《南昌道中》、《桐庐》等诗。

^① “元”即“玄”,为避康熙(玄烨)帝讳。

《峡江》二首其一云:“豫章南入千滩夜,北下临江万顷春。”峡江县,属江西临江府,该诗言其自南昌(古称豫章)沿赣江南下。自《三水浮石歌》至《过岭》,叙其在广东游历。三水县,属广州府。净慧寺,在广州。《阻雨》云:“万古雷州云电雷,广韶南赣片时回。”浈阳,隶属广东韶州府英德县。大庙峡,在广东佛冈厅境内。清远峡、弹子矶在广州府清远县境内。自《南安》至《南昌道中》,叙其返回江西。南安位于江西南部,毗邻广东南雄州。《惶恐滩》注:“赣州赣石二十四滩,多巨石,旅人难我,从二十四滩下。”《南昌道中》云:“樟树镇前乌柏雨,西江门外早凉天。”樟树镇,属临江府清江县,距南昌不远。《桐庐》叙其经过桐庐县,该县属浙江严州府。

乾隆四十一年丙申(1776),二十八岁。送宫国苞回泰州。移家。至西庄水南村舍及东庄啸崖山馆读书、述怀。与孙星衍等人宴饮。

本集卷二于“柔兆涒滩”即丙申年有《故园有赠》、《送宫三霜桥归泰州》、《青楼曲》、《移家》、《水南村舍作》、《四月复归东庄读书》、《述怀》、《四月不雨》、《田家》等诗。

盛镛《清代画史增编》卷一:“宫国苞,号霜桥,泰州人。兰竹杂卉,生致可掬,工诗。”《述怀》诗有“岂有固穷心”云云。

孙星衍《永报堂诗集序》:“余以乾隆丙申年游维扬,与诸名士为平原之饮,有诗云:‘红烛照颜年少去,青山回首昔游非。’及嘉庆癸亥年出山过此,分赋得难字,又为诗云:‘蛤利味边忘事易,鲈鱼风力去乡难。’畴昔交朋,或以宦游远适,或中岁夭折。搢绅邀予雅集,坐中旧雨如晨星焉。而艾塘持螯数十斤,醉予于秦敦夫同年所,精神意气,视畴昔加胜。”

乾隆四十二年丁酉(1777),二十九岁。春,送汪南溪往湖南。送陈毅归江宁。送金兆燕往高邮。秋,到海州,题张宾鹤诗兼寄凌廷堪。登云台山、朐山。游秋雨庵赏桂。作诗赠僧竹溪。游惠照寺,作诗赠僧诵茗。

本集卷二于“强圉作噩”即丁酉年有《初春送汪大南溪往湖南》、《送陈古渔归里》、《送金棕亭广文往高邮》、《海州题张尧峰诗兼寄凌仲子》、《登云台山》、《马上朐山》、《秋雨庵看桂示僧竹溪》、《惠照寺赠诗僧诵茗》等诗。

《马上朐山》云:“秋气已积候,神秀冒孤清。”张维屏辑《国朝诗人征略初编》卷三十三:“陈毅,字直方,号古渔,上元人。”《扬州画舫录》卷三“新城北录上”:“张宾鹤,字尧峰,杭州人。为人不拘小节,时人谓之张疯。”

乾隆四十三年戊戌(1778),三十岁。春,游江宁。

本集卷二系于“著雍陶茂”即戊戌年的诗作有《龙潭赠后巡检》、《秦淮妓》、《摄山杂诗》、《幽居精舍赠松亭师》、《江上泛舟》。

《江上泛舟》有“醉从谷雨前三日,饱听松风后六朝”句。根据系于本年诗作的内容,这些诗作皆作于该年春。

乾隆四十四年己亥(1779),三十一岁。在扬州会晤吴士英。与闵贞、卢竹圃交游。赴甘运源、觉罗成桂、周厚辕宴集,席上赋诗。开始与客居扬州的凌廷堪同游。

《扬州画舫录》所附吴士英《甲寅春自巴州至京师,过扬州,喜晤李二艾塘,爰题〈画

舫录》二首,以志别怀》其一有“一笑相逢十五年,镇淮门外水如天”句,谓乾隆五十九年甲寅(1794)十五年之前即乾隆四十四年(1779),吴士英曾在扬州与李斗有过会晤。

本集卷二系于“屠维大渊献”即己亥年的诗作有《远别离》、《张秋》、《陶然亭抒怀四首》、《赋诗饮酒感而有作》、《武昌闵孝子贞赠画兰》、《辋石赠卢三竹圃》、《游悯忠寺》、《古意》、《甘巡检座上赋鹰犬》、《成孝廉座上赠歌者》、《周驾堂检讨招饮题岭南诗即和其韵》等。

《远别离》有“长笛声哀短箫咽,送人出户心彷徨”句,知该诗叙已送人。《甘巡检座上赋鹰犬》注:“甘运源,字道渊,汉军人。”《成孝廉座上赠歌者》注:“觉罗成桂,字雪田,乾隆丙子举人。”嘉庆《湖口县志》卷八“儒林”:“周厚辕,字驭远,一字驾堂,号载轩。”

张其锦编《次仲先生年谱》卷一:“四十六年辛丑,先生二十五岁,……正月十六日,自歙由杭州回板浦。二月初一日应鹺使伊公之聘,客扬州。先生手钞诸经,跋云:“乾隆庚子冬,两淮巡盐御史长白伊公龄阿奉旨删改古今杂剧传奇之违碍者。次年属余襄其事,客扬州者岁余。……曩日,馆中同事者,总校甘泉黄秋平文旻、江宁李理斋经,分校先生及海州程时斋枚、丹阳荆玉樵汝为,委员淮北分司汉阳张瑶村辅、板铺场大使长洲汤亮斋惟镜、经历查公建佩。他如扬州朱二亭笈、罗两峰聘、李艾塘斗,……诸君,皆己亥至壬寅四年中竹西同游者。”

乾隆四十五年庚子(1780),三十二岁。道经山东、直隶,游京师。与金兆燕有诗赠答。与客居扬州凌廷堪交往。

本集卷二系于“上章困敦”即庚子年的诗作依次为《寒食过安丈墓》、《活佛》、《送德禅师归华山》、《怀查伊两内弟临清》、《重阳》、《自题卢沟送别图》、《道上》、《雄县示席中客》、《往平》、《东平》、《平阴道旁见碑》、《宿迁》等。

《自题卢沟送别图》云:“庚子季冬,厥日戊申。鼓鸣禁省,笳吹要津。”金兆燕《棕亭诗钞》卷十四《次李艾塘赠仆诗韵四首》,该诗作于庚子年中秋后不久。与客居扬州的凌廷堪交往的材料同上文所引张其锦编《次仲先生年谱》卷一,不赘。

乾隆四十六年辛丑(1781),三十三岁。与奉旨在扬州修改古今词曲的凌廷堪等人交往。游苏州,道遇族兄李鲲见。

据上文所引张其锦编《次仲先生年谱》卷一所引“扬州朱二亭笈、罗两峰聘、李艾塘斗……诸君,皆己亥至壬寅四年中竹西同游者”,《扬州画舫录》卷五转引黄文旻《曲海序》所云“乾隆辛丑间,奉旨修改古今词曲”,以及《扬州画舫录》对于《曲海目》形成过程介绍与转载等材料,凌廷堪此年奉旨修改古今词曲,李斗与之多有接触。

本集卷三“重光赤奋若”即辛丑年收有《雷塘》、《相思》、《金闾》、《七夕篇》、《道逢家兄惺斋即送归静乐小序》等诗。雷塘,又名雷陂,位于扬州府江都县北。《金闾》诗叙其在苏州游历。

乾隆四十七年壬寅(1782),三十四岁。与奉旨在扬州修改古今词曲的凌廷堪等人游苏州、浙江、江西,会晤周氏兄弟。

李斗与奉旨在扬州修改古今词曲的凌廷堪等人交往的材料同上文,不赘。

本集卷三“重光赤奋若”即辛丑年《雷塘》、《相思》、《金阊》、《七夕篇》、《道逢家兄惺斋即送归静乐小序》诸诗之后,收有《三月词》、《东城》、《九日有感》、《远别离》、《登虎丘塔怀古》、《姑苏台》、《梳妆楼》、《支硎》、《范坟》、《吴歌》、《红亭树》、《太湖》、《钱塘望潮曲》、《严州春词》、《蓼洲岁暮答周大别驾周二明经兄弟》等诗。

根据这几首诗中提及的七夕、三月、九日等概念,这段游历应该历经两年时间,即乾隆四十六(1781)、四十七年(1782)。而这些诗作之所以被编在同一年之内,应是李斗在编排《永报堂诗集》时误记所致。自上一年七夕之前所作《金阊》诗至下一年重阳之后所作《太湖》诗,都是叙其在苏州的游历。

李斗《钱塘望潮曲》、《严州春词》二诗,叙其在浙游历。严州府,位于浙西地区。《蓼洲岁暮答周大别驾周二明经兄弟》叙其在南昌游历。蓼洲,南昌府西南赣江内相并的两洲。周氏兄弟,待考。

乾隆四十八年癸卯(1783),三十五岁。游江西、广东,经江西、浙江返回。会陈洛舟、李鯤见、刘广文、卢竹圃、杨汝杰等友人。作诗缅怀友人黄景仁。

本集卷三系于“昭阳单阙”即癸卯年的诗作有《赣州赠衡阳驿使》、《广州清明哭孟将军》、《庙口》、《自苦竹岭上飞云峰中路宿观音庵》、《入罗山登飞云峰》、《邓家埠》、《惠州城楼宴集酬陈洛舟太守家惺斋大令小序》、《聂郎金峒》、《博罗送别》、《山中玩月》、《午日别博罗刘广文兼寄周潮州》、《番禺别卢三竹圃》、《自番禺至韶州顺风扬帆三日而至》、《韶州答杨二汝杰》、《观十八滩捕鱼》、《舟泊鄱阳闻庐阜钟声》、《赠庐山道士》、《自南昌至广通道中宿真武观》、《七里泷》、《有赠》、《舟出通桥有怀》等。

七里泷,在浙江桐庐富春江。本集卷四“上章阉茂”年有《怀黄仲则》诗,题下自注:“时仲则客死絳州。”《北京图书馆年谱丛刊》所收毛庆善、季锡畴纂《黄仲则先生年谱》云:“四十八年癸卯,先生三十五岁。三月,力疾出都,将复至西安,次解州,疾亟。夏四月二十五日,卒于河东盐运使沈君业富署中,友人洪亮吉持其丧以归。”钱仪吉《碑传集》卷一百三十九所收王昶《黄子景仁墓志铭》谓:“仲则生乾隆己巳某月某日,卒于癸卯五月某日,年三十有五。”吕培等编《洪北江先生年谱》亦云:“四十八年,……五月得黄君景仁安邑临终遗札,以身后事相属。先生由西安借驿骑,四昼夜驰七百里,抵安邑哭之,于萧寺中为措资送其柩归里。”据此则知,黄仲则卒于乾隆四十八年(1783)。李斗《怀黄仲则》诗当作于乾隆四十八年,然而,李斗在晚年自编诗集时却误将该诗置于“上章阉茂”即乾隆五十五年(1790)之下。

乾隆四十九年甲辰(1784),三十六岁。家居,为人说易,筑园。

本集卷三系于“阙逢执徐”即甲辰年的诗作有《答客问易》、《湖上》、《赠醉者》、《题贾和阉移家图二首》、《筑园》等。

乾隆五十年乙巳(1785),三十七岁。游镇江、江宁。会晤朱笱、袁枚、王至淳、汪中。听叶英说评话,观剧,访戴润。

本集卷三系于“旃蒙大荒落”即乙巳年的诗作有《游上方禅智西寺》、《园中早春晚秋二首》、《茅山祈报词》、《过江往茅山中路宿华阳精舍》、《中峰二首》、《华山尼》、《下中

峰沿洮湖东句容中路作》、《朝发三清观抵句容》、《望古》、《同朱二亭游清凉山过随园》、《隐贤庵看桂酬王羽士二首》、《白门桃花歌》、《凝香书屋同汪大容甫口占》、《听叶大英多评话》、《观剧》、《访戴二雨峰》、《题江上归舟图》。

《扬州画舫录》卷三“新城北录上”：“朱箕，字二亭，江都人。天性肫笃。工诗，与朱青雷震齐名，时称二朱。受知于果亲王，王屡招之弗就。公为泰安太守，延之登岱。后转运两淮时，屡与文宴，有诗集行于世。”随园，为袁枚私园，最早为江宁织造曹俯所建园林，后为隋赫德所有，名“隋园”，再被袁枚所购，更名为“随园”。袁枚晚年据此自号“随园老人”。《隐贤庵看桂酬王羽士二首》题注：“羽士名至淳，字朴山。”汪中，字容甫，自乾隆四十八年（1783）始，在江宁协助编纂《南巡盛典》。《听叶大英多评话》题注：“叶英，字英多，号霜林，江都诸生，明叶公相后裔。”《扬州画舫录》卷十“虹桥录上”：“戴润字雨峰，仪真生员，工诗，多平山堂游宴诗，传为绝唱。”

乾隆五十一年丙午（1786），三十八岁。与丁国治、韦佩金同赴王乾宴集，席间听歌。

韦佩金《遗经堂全集》卷十九末有《王大雨楼招同丁二修屏国治、李二艾塘斗，即席闻歌》。据杨廷福《清人室名别称字号索引》，王乾，字季条，号雨楼，钱塘人。然光绪《杭州府志》及同治《续纂扬州府志》、光绪《江都县续志》之“流寓”类传记，未载录此人。紧跟其后为该卷的最后一首诗《疏谷练塘芎谷过》，诗末注“诸君来慰余丧子”，该诗叙韦佩金友人洪建扶（字疏谷）、高绂（字练塘）、胡玉甲（字芎谷）慰问韦佩金连丧二子事。《遗经堂全集》卷二十三《敕赠孺人先妻杨孺人墓表》：“五十一年，孕次子，肺病亟。既乳三日又殇。”

乾隆五十三年戊申（1788），四十岁。游兴化、东台，往如皋访友不遇。

本集卷四“著雍湫滩”即戊申年的诗作有《园中四咏》、《兴化曲》、《过拊茶》、《宁洋灶舍口占》、《野步》、《如皋访友不遇》。

拊茶即拊茶场，属东台县。

乾隆五十四年己酉（1789），四十一岁。家居。

本集卷四系于“屠维作噩”即己酉年的诗作为《飞絮》、《初夏郊行》、《平楼送远》。

《平楼送远》题注：“楼在蜀冈法净寺东偏，凡三层，即栖灵塔址。”据《扬州画舫录》卷十六“蜀冈录”：“平远楼，仿平远堂之名为名也。楼本三层，最上者高寺一层，最下者矮寺一层，其第二层与寺平，故又谓之平楼。”

乾隆五十五年庚戌（1790），四十二岁。经山东、直隶入京师，八月十三日值乾隆帝八旬“万寿”。与谢溶生等人游宴。

本集卷四系于“上章陶茂”即庚戌年的诗作有《行人词》、《渡河答谢未堂先生》、《齐河旅夜》、《青州道中作》、《望岱》、《螯阳》、《渡卫河》、《西直门万岁街与谢李两侍郎恭纪盛典》、《偕钱大宴集章枣林》、《传经院怀北僧介谷留示南僧愈谷》、《赠栢林寺王禅师》、《滹沱》、《道旁酒楼》、《宿新店》、《沙圻马上》、《沙湾客舍》、《井口答赵郎中》、《沙铺》、《怀成雪田》、《怀陈相国二首》、《有怀二首》、《怀黄仲则》、《咏月月红》。

《扬州画舫录》卷三“新城北录上”：“谢溶生，字未堂，仪征人，东晋太傅之后。……时陈桂林相国守扬州，赏其文，以女妻之。成进士，官至刑部侍郎。子士松、士樗、士树，皆名诸生。”《西直门万岁街与谢李两侍郎恭纪盛典》描写当时两淮富商进奉的情景，自注：“《万寿盛典》载，自西直门至西华门街，为两淮商人陈设摆档点景。”本集卷五《谢未堂先生八十生日作诗四章为寿》诗内自注：“八月十三日，皇帝万寿圣节，公亦是日生日。”据此，则李斗于八月十三日在京目睹万寿节盛典。

前文乾隆四十八年条已述，《怀黄仲则》一诗当为误置此处，不赘。

乾隆五十六年辛亥(1791)，四十三岁。自山东经扬州、苏州，游安徽、江西、河南、广东、广西等地。题咏王昶图画，伤朱筠、程晋芳亡逝，过江西石钟山思周厚辕，于广西苍梧县会知县韦佩金。

本集卷四系于“重光大渊献”即辛亥年的诗作有《题王兰泉侍郎三泖渔庄图》、《道上词》、《自台庄往南韶道出扬州过家不入门》、《伤朱竹君程鱼门两先生》、《仲兴》、《城南旅舍题壁》、《浒墅》、《皖城有感》、《彭泽》、《登上下两石钟精舍有怀故人》、《游丹霞山》、《山中远眺》、《焦峒崖》、《听山僧弹琴》、《独酌寄王大黍维》、《雨中观瀑》、《七姑庙小序》、《丹霞入三水引》、《韶州寄故人》、《苍梧》、《梧州》、《独游冰井》、《冰井寺赠石上人》、《杂诗》、《雨中游开建过莫罗村逾忠说山抵慈乐》、《莫罗村李花盛开》等。

光绪《青浦县志》卷十七“人物”：“王昶，字德甫，号述庵，又号兰泉。……以功迁云南布政使，调江西，人为刑部右侍郎。”台庄，属山东峄县；浒墅关，属苏州府；皖城，即安徽潜山县，属安庆府；彭泽县，属九江府；丹霞山，在河南南阳府南召县。朱筠《笥河文集》卷首所附章学诚撰《朱先生墓志铭》云：“乾隆四十六年夏六月戊戌，大兴朱先生终于日南坊之里第，……先生讳筠，字竹君，一字美叔。”翁方纲《复初斋文集》卷十四《蕺园程先生墓志铭》云：“君讳晋芳，初名廷镗，字鱼门。……卒于乾隆四十九年六月二十一日。”《伤朱竹君程鱼门两先生》：“大雅云亡此二人，千秋实有未招魂。”《登上下两石钟精舍有怀故人》诗后自注：“精舍卫周驾堂检讨故居。”《七姑庙小序》：“广东韶州府仁化县厅事后幕为神座。”苍梧县，属广西梧州府；开建县，属广东肇庆府；莫罗村，属开建县；慈乐寨，属梧州府怀集县。

韦佩金《经遗堂全集》卷五有《苍梧衙斋喜李二斗至》诗。同书卷二十三《敕赠孺人先妻杨孺人墓表》叙其亡妻杨氏连丧二子及其病丧的经过：“五十一年，孕次子，肺病亟。既乳三日又殇。病苦侵寻，绵延屡月，殁于江都旧城后所二半铺金之里第，春秋三十有一。……孺人歿将三年矣，金亦以之官亟，不克亲葬事。”据此推算，则韦佩金赴任苍梧的时间为乾隆五十四年。同治《苍梧县志》卷三“职官表”之“知县”栏亦载，“韦佩金，江都进士，五十四年任。”韦佩金在苍梧会李斗时，其在苍梧知县任已二年矣。

乾隆五十七年壬子(1792)，四十四岁。春夏之交，自广西、广东经江西、湖北，顺江而下，返回扬州，与黄景仁子黄一生分别，离广西怀集时韦佩金相送。所撰词曲始为吴人所市卖。《扬州画舫录》初稿形成。

本集卷四系于“元默困敦”即壬子年的诗作有《怀集三江口夜泊留寄韦大友山》、

《峡中饮酒》、《赵王城即事》、《别黄小仲》、《江上怀人九首》等。

《别黄小仲》诗云：“三年作客似攀嵇，康绍风流识解携。”题注：“小仲名一生，仲则子。”《江上怀人九首》序云：“壬子春夏之交，自怀集归仁化，周赣州，抵宁都，顺流过郢上，下江南三万余里。”仁化县，属广东韶州府；赣州府、宁都州，属江西；郢上，指湖北江夏（今武昌）一带。

韦佩金《经遗堂全集自序》称：“铨授广西苍梧令，历怀集、马平、凌云四县，在官凡十年，嘉庆二年闰月罢官。”其《经遗堂全集》卷十九依次收有《怀集官署送张中翰位归秦州》、《同陈十绣野锦、黄四云达衢、冯三学礼、吴二映堂本春塿山怀集县南二里寒望》、《送李二艾塘斗由泷岭北归》、《悯农行在怀集作》等诗。可见，李斗离开怀集北归时，有怀集知县韦佩金相送。

嘉庆刊本《岁星记》前署“嘉庆九年春正月癸卯画舫中人识”之《序》云：“自壬子以来，吴人恒市予词曲为院本。”本集卷七“阙逢困敦”即甲子（嘉庆九年）下之《东园观剧有序》云：“自苍梧归，吴人市予词曲为院本，盖有年矣。寒家烟火所资用是出焉。”

本集卷五“昭阳赤奋若”下有《张暮青汪穉怀两先生宴集桃花庵作诗题余撰〈扬州画舫录〉和韵留示庵僧石庄》一诗。“昭阳赤奋若”即乾隆五十八年癸丑（1793）。《扬州画舫录》卷三“新城北录上”：“张焘，字暮青，号砺斋，乾隆辛巳进士。”卷十“虹桥录上”：“汪棣，字穉怀，号对琴，又号碧溪，仪征廪生。为国子博士，官至刑部员外郎。工诗文，与公为诗友，虹桥之会，凡业鹺者不得与，唯对琴与之。多蓄异书，性好宾客，樽酒不空，一时名下士如戴东原、惠定宇、沈学子、王兰泉、钱辛楣、王西庄、吴竹屿、赵损之、钱箴石、谢金圃诸公，往来邗上，为文酒之会。”卷二“草河录下”：“‘临水红霞’即桃花庵，在长春桥西。……僧道存，字石庄，上元人。”僧石庄为桃花庵主人，工画能诗，善吹箫。然而，《扬州画舫录》同卷上述文字之后又有“壬子除夕石庄死”云云，所以，该诗当作于壬子年之前或壬子年之石庄病逝前，李斗误将其置于“昭阳赤奋若”之下。尽管如此，我们据此亦知《扬州画舫录》在壬子年前不久即已形成了初稿。

乾隆五十八年癸丑（1793），四十五岁。始移录《工部则例》入《扬州画舫录》。往淮安府清河县。游江宁随园，袁枚为《扬州画舫录》撰写序文，李斗作诗答之。

《扬州画舫录》卷十七“工段营造录”在“至迎吻于琉璃窑，迎祭于大清正阳诸门，典制綦重”句末注“载在工部”一语。据民国二十年（1931）中国营造学社铅印《工段营造录》所收闡铎《工段营造录识语》考证，此语“指《工部则例》，而未明言。考《工部则例》，始修于乾隆五十八年，而嘉庆以后所修者并无此条”。则李斗将《工部则例》的内容移录《扬州画舫录》在乾隆五十八年《工部则例》发布之后。

本集卷五“昭阳赤奋若”即癸丑年有诗《清江雨阻寄淮安王刺史》、《张暮青汪穉怀两先生宴集桃花庵作诗题余撰〈扬州画舫录〉和韵留示庵僧石庄》、《游随园答袁子才太史》三首。

清江，为淮安府清河县治所。前文已述，《张暮青汪穉怀两先生宴集桃花庵作诗题余撰〈扬州画舫录〉和韵留示庵僧石庄》为误置“昭阳赤奋若”之下，不赘。

自然齋刊本《扬州画舫录》前有署“乾隆五十八年腊月望日随园袁枚撰特年七十有八”之《扬州画舫录序》。“特”当为“时”之误。《扬州画舫录》卷十“虹桥录上”：“袁枚，字子才，浙江钱塘人。幼有才名，举博学鸿词不用，成进士，入翰林，官江宁知县，有政声。罢官筑清凉山中随园。著有《小仓山房诗文集》、《新齐谐》诸书。年八十有余，每逢平山堂梅花盛时，往来邗上，以诗求见者，如云集焉。”可见，李斗在《扬州画舫录》刊刻之前两年即先行请袁枚为其《扬州画舫录》作序。

袁枚为《扬州画舫录》所撰序，又见于扬州书林陈恒和于民国二十六年(1937)抗战爆发前汇刻的《扬州丛刻》所收《扬州名胜录》前，题作《扬州名胜录序》。李斗未曾写过《扬州名胜录》。《扬州名胜录》今不见有文献著录与记载，在李斗生前不见该书刊行，《扬州丛刻》之前亦不见有此书单行本与丛刊本。《扬州名胜录》实乃陈恒和所编的《扬州画舫录》节略本，是将《扬州画舫录》中有关扬州胜迹的内容连缀形成，不录《扬州画舫录》中人文典故内容。

论方成培《雷峰塔传奇》在白蛇故事演变中的意义

南京大学文学院 顾圣琴

白蛇故事^①是中国四大民间传说之一,其故事形态在明代冯梦龙《白娘子永镇雷峰塔》话本中,得到基本确立。清代乾隆年间,文人和民间艺人们先后对冯本白蛇故事进行了戏剧改编,出现了黄图秘本、梨园抄本^②和方成培本《雷峰塔传奇》。从话本到传奇这一文本形态上的变化,使得白蛇故事在人物性格、情节结构和故事主旨上相应地发生了极大的改变。这其中,方成培本《雷峰塔传奇》对黄图秘本和梨园本去芜存菁,删润出目、曲辞、宾白,实现了白蛇故事的真正经典化,后世敷衍的弹词、宝卷、小说多以方成培本为蓝本。本文即试图从传奇结构体制、故事内容主旨等方面论述方成培《雷峰塔传奇》之于白蛇故事的意义。

一、方成培《雷峰塔传奇》的创作背景

现今所能见到最早的白蛇故事戏剧文本当为黄图秘的《雷峰塔》传奇,^③该剧创作于乾隆三年(1738),全剧共三十二出,以《慈音》始,以《塔圆》终。为方便论述,我们把黄图秘本《雷峰塔》传奇的出目名列表如下^④:

1	慈音	5	许嫁	9	回湖	13	插标
2	荐灵	6	赃现	10	彰报	14	劝合
3	舟遇	7	庭讯	11	忏悔	15	求利
4	榜辑	8	邪祟	12	话别	16	吞符

① 所谓“白蛇故事”,本文中特指由冯梦龙《白娘子永镇雷峰塔》话本基本定型的白娘子与许宣的遇合故事。

② 据笔者所知,现在所能见到的梨园抄本只有两本:一为藏于中国艺术研究院的仅存八出的残本,一为载于阿英《雷峰塔传奇叙录》中的三十八出旧抄本。据朱万曙先生的考证,两本在出目、内容、思想上很相近,本文对梨园本的具体讨论将以阿英先生所录旧抄本为蓝本。

③ 对白蛇故事的戏剧改编最早见载于明代祁彪佳(1602~1645)的《远山堂曲品》:“相传雷峰塔之建,镇白娘子妖也。以为小剧,则可;若全本,则呼应全无,何以使观者着意?且其词亦欲效顰华瞻,而疏处尚多。”这则材料题为“雷峰”,署剧作者为“陈六龙”,该剧“呼应全无”、“疏处尚多”,且今已亡佚。见祁彪佳《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社1959年版,第104页。

④ 清黄图秘《看山阁乐府·雷峰塔》,乾隆三年刻本,傅惜华《白蛇传集》影印本,上海出版公司1955年版。

续 表

17	惊失	21	改配	25	掩恶	29	法剿
18	浴佛	22	药赋	26	棒喝	30	埋蛇
19	被获	23	色迷	27	赦回	31	募缘
20	妖遁	24	现行	28	捉蛇	32	塔圆

从出场人物和情节设置来看,黄图秘本几乎可以看作是对冯梦龙话本的直接译写,系“借前人之齿吻发而成声”,冯梦龙话本中的人物名姓、身份、故事情节都被黄图秘直接挪用,其中仍然存在从小说转变成戏曲的一系列痕迹。当然,在部分具体的人物和情节上,黄图秘本则略有增删。因为黄图秘本和梨园本是方成培本的直接借鉴,故而我们首先须将黄图秘本和梨园本的优缺点稍作述评:

从人物设置上来看,在冯梦龙的白蛇故事中,许宣是故事的主人公,是绝对的叙事核心,黄图秘本基本上延续了这一点。黄图秘在《雷峰塔》传奇中使用了生、小生、旦、贴、老旦、净、副净、末、丑、外、杂等十一门脚色,其中,许宣由小生扮演,全剧三十二出,小生于第二场出,共出场二十一出,场次超过三分之二,而且,全剧所用十一门脚色中,惟有小生不兼扮,且有一出独场。扮许宣的小生在黄图秘本中是绝对的“一剧之主”,这是黄图秘对冯梦龙话本中许宣地位的承继,同时这种设置亦符合传奇中生脚运用的规范。再来看旦脚使用情况。扮白娘子的旦在全剧三十二出中仅出场十五出,尚不足二分之一,且在第十九出中有兼扮(游人),并且在倒数第四出中,即结束了所有戏份。与一般传奇生、旦并重的情况相比,黄图秘《雷峰塔》传奇中旦脚分量较小,这一方面是出于戏剧叙事对话本叙事的屈从或延续,但更为重要的一个原因则是,黄图秘的创作主旨在宣扬“色即是空,空即是色”^①的佛法,他认为“白娘,妖蛇也,生子而入衣冠之列,将置己身于何地邪?我谓观者必掩鼻而避其芜秽之气”^②。基于这样的观念,我们也就不难理解为何在黄图秘本中,白娘子被塑造成一个并不招人喜欢,甚至是颇带有些“妖气”的负面的女主人公形象,其在冯本中得到充分展现的对许宣的多情在黄图秘本中亦不多见。这样的旦脚设置显然并不符合传奇的体制和惯例。

从情节结构上来看,黄图秘本延续了冯梦龙话本的故事结局,即许宣得道、白娘子被镇压于雷峰塔下,此亦可谓是对传奇“生旦团圆”传统的悖离。

总体而言,黄图秘实现了白蛇故事基本戏剧结构的建立,且为文人创作的最早的白蛇故事传奇,故而黄图秘的《雷峰塔》甫一问世,即受到了欢迎,“方脱稿,伶人即坚请

① 冯本中出现的人物为四十人左右,黄图秘对此略有添加,传奇中的出场人物为五十多人,但这增出的十多人几乎都是韦驮、金刚、如来佛、虾兵蟹将等次要人物。

② 黄图秘有《雷峰塔题辞》诗“年来益觉我情痴,弄月吟风笔一枝。色即是空空是色,其中妙理少人知”,可见他的创作主旨。见《诗集》卷四,《看山阁续集》,第527页。

③ 伶人们在黄图秘剧作基础上增加了白娘子“产子得第”的情节,黄图秘对此非常不满。见《南曲》卷四【赏音人】之《观演雷峰塔传奇》序文,《看山阁集》,第641页。

以搬演之”^①。然而人物形象和情节结构设置上与传奇体制多有不合,使得黄本难以在舞台上真正成功,梨园艺人们不得不对其进行了大幅的改动。

与黄图秘本相比,梨园本最明显的改动是增加了白娘子“产子得第”的情节。这一情节的增加曾遭致黄图秘极为强烈的批评,“犹东村捧心,不知其丑也”,但我们以为,恰恰是这一情节的增加,使得白蛇故事从话本到传奇的改编过程中在文本结构和人物形象设置上的一些问题得到了解决。

从结构上来说,在黄图秘本中,故事止于白娘子的被钵收塔镇、生旦分离,这一结局处理虽然是对话本的遵从,却是与传奇“大团圆”的传统相背离的,亦是不符合观众的欣赏习惯的。因此,直接面对市场的艺人们便迫切需要弥合白蛇故事结构和观众期待视野间的落差。但是,从生、旦自身出发,从原本中的“离”再回到观众期待的“合”的状态,几乎是不可能的,因为象征正统伦理力量的佛法对白娘子命运的裁决几乎是无可更改的。唯一的可能就是增加外部力量,最自然也最传统的处理方式便是为白娘子增加一个“状元儿子”,状元作为人间正统力量的代表,他的特权几乎是可改变佛法判决的唯一可能;再者,状元作为官方伦理的典型代表,他的形象可以极大地消解白娘子与生俱来的“妖性”,并使她的救赎得以成为可能,以“状元”实现“团圆”(本剧中的“团圆”并不指生、旦的世俗团圆,二人的“双双得道”亦可看作“团圆”^②)。这是对中国戏剧传统的回归,亦是为艺人们驾轻就熟的一种戏剧技巧。

所以说,“产子得第”的情节是梨园本传奇对白蛇故事创造性的贡献,无论是在时间上、空间上,还是在情感伦理等方面,都极大地提供了拓宽白蛇故事叙述的可能性。

梨园本的另一个贡献则是创造了《雷峰塔》一剧的折子戏经典。于下面的梨园本出目列表中,便可一目了然^③:

1	开宗	8	捕银	15	行香	22	被获
2	佛示	9	赠银	16	逐道	23	审问
3	忆亲	10	露赃	17	端阳	24	投何
4	降凡	11	出首	18	求草	25	赚淫
5	收青	12	发配	19	救仙	26	化香
6	借伞	13	店媾	20	窃巾	27	水斗
7	盗库	14	开店	21	告游	28	断桥

① 《南曲》卷四【赏音人】之《观演雷峰塔传奇》序文,《看山阁集》,《四库未收书辑刊》影印清乾隆刻本,第十辑17册,第641页。

② 洛地先生认为《桃花扇》中侯方域与李香君“双双入道”也是“团圆”。见洛地《说破·虚假·团圆》,吉林美术出版社1999年版,第170页。

③ 出目名根据阿英先生在《雷峰塔传奇叙录》中对梨园旧抄本的记录。见《雷峰塔传奇叙录(及其他)》,上杂出版社1953年版,第27~51页。

续 表

29	指腹	32	画真	35	奏朝	38	佛圆
30	付钵	33	接引	36	祭塔		
31	合钵	34	精会	37	做亲		

把上表与前列黄图秘本出目名相比较,可以发现,《端阳》、《求草》、《水斗》、《断桥》等白蛇故事的经典情节俱不见载于黄图秘本传奇,皆为艺人们在梨园本中所创造,尤其《水斗》、《断桥》二出,更是舞台上常演不衰的《雷峰塔》传奇经典折子戏。限于篇幅,我们仅对《断桥》一出作简单的分析。《断桥》是生旦“复合”的最高潮戏份,应属“文”戏、“雅”戏,它的“戏点”^①主要集中在白娘子、许宣的旦、生“言志”中,具体体现在【山坡羊】、【前腔】、【玉交枝】、【川拨棹】、【金络索】、【前腔】、【尾】等七支曲中,当演员在台上演唱时,他们的唱功在某种程度上可说是“技艺”对观众构成吸引。从《粟庐曲谱》对上述曲目的全部收录来看,《断桥》在“曲唱”上是很有艺术价值的。另外,在该折中,“贴”(青儿)与“生”不断对抗、“旦”对二人调和,三人之间的张力在情节进展中又形成“有戏”的效果。同时,在戏剧情境上,又与前出《水斗》形成“冷”与“热”的不同气氛对比。在人物塑造上,《断桥》一折亦是白娘子对许宣深情的细致集中的展现:尽管许宣的薄幸使得白娘子几遭不测,她心中多有怨恨,却仍不顾青儿的苦苦劝阻,与许宣重修旧好。

无论是“产子得第”情节的创造,还是《端阳》、《求草》、《水斗》、《断桥》等折子的增加,都指向了同一个目标,那就是对白娘子形象和命运的重新塑造。可以说,梨园本的最大意义在于为白蛇故事纳入民间传统,不同于黄图秘对白娘子“妖”身份的鄙夷,也不同于冯梦龙对白娘子多情的隐隐呈现,梨园本对白娘子的同情大大增加,这种同情是公开、热烈而彻底的。

不过,尽管梨园本有上述贡献,在方成培看来,却不过是“辞鄙调讹”、“下里巴人,无足道者”,他对梨园本的不满,使得他考虑“重为更定,遣词命意,颇极经营,务使有裨世道,以归于雅正”^②。

方成培,字仰松,又字后岩,别号岫云词逸,安徽歙县人,生于雍正九年(1731),卒于乾隆五十四年(1789)。性格沉默颖慧,髫龄即能文,但体弱多病,闭关习道家养生术十余年后方始痊愈。他一生不以举业自奋,博览经传,反而专肆情于诗、古文,尤嗜长短句,著有《方仰松词槁》、《听奕轩小稿》、《香研居词麈》、《香研居谈颺》及传奇《双泉

① 解玉峰先生认为,折子戏之为折子戏,必有其特有的“戏点”,在折子戏中,“戏点”是戏剧最着力表现的内容,折子戏的“戏点”大概可以分为“雅”的和“俗”的两类。偏于“雅”的这一类折子,大都以抒发剧中人物“情志”为主,基本上没有什么矛盾冲突或“戏剧性”,以抒情性歌舞取胜,场上表演以雅静为尚;偏于“俗”的这一类折子,总体来说,都是热闹、有趣的,或以“有戏”取胜,或以“谐趣”为卖点,或以“多”脚色热闹吸引人。详参解玉峰《从全本戏到折子戏》,《南大戏剧论丛》第四辑,中华书局2008年版。

② 清方成培《雷峰塔传奇》自叙,清乾隆三十六年水竹居刻本。

记》、《雷峰塔》。方成培复精于治印，与翁方纲有旧，著有《后岩印谱》，周亮工称他“气度闲雅，飘飘然有逍遥远举之致，一见而知为雅人韵士”^①。

《雷峰塔传奇》完成于乾隆辛卯年（三十六年，1771），原是为庆祝太后大寿应淮商之邀而作，该剧系对梨园本传奇的改定。乾隆三十六年（1771）水竹居刻本前有作者《自叙》，其中透露很多信息：

《雷峰塔传奇》从来已久，不知何人所撰，其事散见吴从先《小窗自纪》、《西湖志》等书，好事者从而俯拾之，下里巴人，无足道者。岁辛卯，朝廷逢璇闱之庆，普天同忭，淮商得以恭襄盛典，大学士大中丞高公语银台李公，令商人于祝嘏新剧外，开演斯剧，只候承应，余于观察徐环谷先生家，屡经寓目，惜其按节氍毹之上，非不洋洋盈耳，而在知音翻阅，不免攒眉，辞鄙调讹，未暇更仆数也。因重为更定，遣词命意，颇极经营，务使有裨世道，以归于雅正。较原本，曲改其十之九，宾白改十之七，《求草》、《炼塔》、《祭塔》等折，皆点窜终篇，仅存其目，中间芟去八出，《夜话》及首尾两折，与【集唐】、【下场诗】，悉余所增入者。^②

由此可见，方本之前的梨园本，流传已久，但方成培认为其为“下里巴人，无足道者”、“辞鄙调讹”；他的创作目的在于“务使有裨世道，以归于雅正”。可以说，这是文人的创作自觉，故而在再创作过程中“遣词命意，颇极经营”，这点在其剧作中体现得非常明显。另外，方成培自称较原本，“曲改其十之九，宾白改十之七”，据其出目后的批注，除《水斗》、《断桥》二出几乎遵照旧本，其余出目的改动幅度似乎都很大。可以说，总体上方成培对梨园本的改动是相当大的。此外，该剧不仅为他人所称道，即便作者自己，亦是认同这种评价的，“擅出蓝之誉，臭腐可化神奇，黄金点于瓦砾”，可见，方成培颇自认其《雷峰塔传奇》超出前人多矣，是得意之作。

二、“大框架”结构及其影响

与冯梦龙话本相比，黄图珌《雷峰塔》传奇的一个突出改变是增加了首出《慈音》。在这一出中，“末扮韦驮”上场、概说全戏剧情后，如来佛宣法海听佛旨，“吾当明示法海，俟孽缘圆满，收压妖邪，苦行功成，即接引（许宣）归元可也”^③。增加首出《慈音》，一方面是出于传奇脚色体制中“副末开场”的需要——“末扮韦驮”上场、概说全戏剧情；另一方面，最后一出《塔圆》的情节亦是法海“奉塔收妖，指引归元”。很显然，首出《慈音》与末出《塔圆》形成了一个“圆形”结构，即故事从“佛宣法海收妖镇塔接引许宣”开始，以“白娘子被镇许宣得道”结束，终点与起点契合。也就是说，黄图珌在白蛇故事原有的许宣白娘子遇合离分的“世俗”世界之外构建了一个“大框架”结构，这个“大框

① 方成培生平详参许承尧撰、李明回等校点《歙事闲谭》，黄山书社2001年版，第519页；清周亮工《飞鸿堂印人传》卷八，清光绪翠琅环馆丛书本。

② 见方成培《雷峰塔传奇》自叙，下列三条引文俱出于此，不再一一加注。

③ 引自《看山阁乐府·雷峰塔》，第282～283页。

架”结构在时间和空间上是超出“现世”的“世俗”世界的。这一结构是黄图秘的首创，是其对白蛇故事的独特贡献，其后的文本对这个结构继承并发展，以至后来的弹词、宝卷的主题都是部分地受这一结构影响而来。

但对黄图秘来说，这个“大框架”只具有形式上的意义，即他只是为了宣扬佛法才在首出中搬出了“佛旨”，这是要为他的故事主旨和内容服务的，他的目的是实现“佛旨”从“颁布”到被“执行”的“圆满”。可以说，“大框架”的结构只是黄图秘的无心插柳，他真正的目的是要实现“佛旨”的首尾一贯。

梨园本和方成培本继承了黄图秘的“大框架”结构，这些文本均在第二出引出“佛旨”——“收镇妖怪接引许宣”。方成培《雷峰塔传奇》第二出《付钵》末尾有批云：“世尊登坛为世俗耳目所习见，今不另开生面，欲存其旧也，然以佛起必须以佛结之，《佛圆》一出，意本于此。”可以看出，在方成培的观念里，戏剧开篇的“佛起”与终篇的“佛结”存在着结构上的呼应，至于内容上遵从、违背与否则非以为要。这就导致了方成培本虽在开篇的“佛旨”上与黄本一致，都为“收镇妖怪接引许宣”，但方成培本的故事结局则是白娘子亦得道，与它们各自第二出中的“佛旨”是相违背的，是对黄图秘“圆形”结构的破坏。

不过，这种“破坏”是由他们不同的叙事主旨决定的。黄图秘以宣扬佛法为目的，在首出中抛出“佛旨”以与末出《塔圆》相呼应，“大框架”的结构应该说是于无意中形成的。而方成培则是有意挖掘“大框架”对故事叙事的意义。具体而言，就是方成培本努力通过对故事“历时性”状态的溯源，尽量弱化白娘子的“妖”的身份，而从“前故事”中为白娘子寻找合理、合法的行为动机。在方成培本中，“前故事”是这样的：白蛇向在西池王母蟠桃园中潜身修炼，窃食蟠桃后，遂悟苦修，迄今千载，许宣为文佛座下捧钵侍者，与白蛇旧有宿缘，需待孽缘完满之日，法海才可点悟许宣。我们看到，白蛇虽为异类，却在王母身边潜修千年，功力不浅，非等闲妖异，她堕落入世，固然有贪恋红尘之罪，却也是因为她与许宣的“孽缘”必须要“完满”。方成培在“前故事”中对白蛇身世和二人渊源的追寻为故事结尾白娘子的得道寻找到了前世的合法性，这种合法性又导致其现世求道的正当性和得道的必然性，因此，她的得道是可以被理解和接受的。因为白娘子不仅仅是个蛇精，她此前曾是一个有修行功德的“蛇仙”，她对许宣的纠缠部分地也是因为她跟许宣有“宿缘”。

如果说黄图秘的“大框架”更多地是指超然于“世俗”社会的、作为空间意义上的“佛法”世界（黄本中虽提及“宿缘”、“孽案”，却并未将此作为故事的“时间”叙事元素加以申发），方成培本则在“时间”维度上对黄图秘的“大框架”进行了结构拓展。他进一步创造了故事的“现时性”和“历时性”两种叙述状态，即在当下的“现实”世界之外再强调前世的“前故事”时代，这两种时空是相连的，并且“现实”世界的“果”是由“前故事”时代中某些既定的“因”引起的。也就是说，方成培的《雷峰塔传奇》实现了“大框架”结构的真正意义，即为白娘子命运结局的改变寻找合理性，为这个故事的真正“团圆”（白娘子、许宣的双双得道）寻找到了可让人接受的理由。

方成培对黄图秘“大框架”的深度拓展,从时间维度、因果相生的角度创造了白蛇故事的“前故事”时代,为白娘子最终与许宣双双得道的结局寻找到了合理的依据。其后出现的弹词、宝卷等白蛇故事文本在对“大框架”结构的演绎上则走得更远,但其基础则由方成培本设定。此后,“因果相生”、“旧有宿缘”等叙事元素在不同文本中被充分地挖掘,结果是使得白蛇故事“报恩”主题逐渐凸显并最终确立,成为白蛇故事叙事新的母题及白、许二人发生离合纠缠的最根本动力。

三、方成培本的结构与情节特征

中国古典戏剧结构体制的根本特征表现为脚色制,为方便对方成培《雷峰塔传奇》结构和情节的考察,我们有必要把方成培本传奇的出次、出目和出场脚色制成如下表格^①:

出次	出目	出场脚色
1	开宗	末
2	付钵	杂(十六尊者)、净(文佛)、外(法海)
3	出山	净(黑风仙)、旦(白云仙姑)
4	上冢	生(许宣)
5	收青	丑(青青)、旦(白云仙姑)、贴(青青)
6	舟遇	丑(船家)、生(许宣)、旦(白娘子)、贴(青青)
7	订盟	贴(青青)、生(许宣)、旦(白娘子)
8	避吴	老旦(许氏)、生(许宣)、副净(李仁)
9	设邸	末(王主人)、丑(店小二)
10	获赃	末、杂、外(李本诚)、副净(李仁)、丑(地方)、贴(青青)、旦(白娘子)
11	远访	生(许宣)、旦(白娘子)、贴(青青)、末(王主人)、副净(王主人妻)
12	开行	副净(原帽店主)、丑(原卖鱼人)、生(许宣)、贴(青青)、旦(白娘子)
13	夜话	旦(白娘子)、贴(青青)、生(许宣)
14	赠符	末(神仙庙主持)、生(许宣)
15	逐道	旦(白娘子)、贴(青青)、生(许宣)、杂(四鬼)、末(法师)
16	端阳	生(许宣)、旦(白娘子)、贴(青青)
17	求草	丑(白鹤仙童)、外(南极仙翁)、净(小仙鹿云西)、副净(东方朔)、末(叶法善)、旦(白娘子)

① 据清方成培《雷峰塔传奇》,清乾隆三十六年水竹居刻本。

续 表

出次	出 目	出场脚色
18	疗惊	贴(青青)、旦(白娘子)、生(许宣)
19	虎阜	净(捕快)、外(捕快)、生(许宣)、旦(白娘子)、贴(青青)、末(游人)、杂(游人)、老旦(游人)、贴(游人)、小旦(游人)、副净(变戏法人)、丑(变戏法人)
20	审配	杂(解子)、生(许宣)、末(王主人)
21	再访	旦(白娘子)、贴(青青)、净(何员外)、末(家丁)、生(许宣)
22	楼诱	净(何员外)、丑(秋菊)、旦(白娘子)
23	化香	外(法海)、末(檀香商)、生(许宣)
24	谒禅	丑(监寺慧澄)、杂(蟹、虾、龟、蚌)、生(许宣)、净(船家)
25	水斗	旦(白娘子)、贴(青青)、丑(金山寺和尚)、外(法海)、生(许宣)、杂(众神将)、净(魁星)
26	断桥	旦(白娘子)、贴(青青)、外(法海)、生(许宣)
27	腹婚	副净(李仁)、老旦(许氏)、生(许宣)、旦(白娘子)、贴(青青)
28	重谒	外(法海)、生(许宣)
29	炼塔	旦(白娘子)、贴(青青)、生(许宣)、外(法海)、杂(二揭谛)、丑(青青)、杂(雷公、电母、众火神)
30	归真	杂(韦驮、众)、外(法海)、生(许宣)
31	塔叙	净(黑风仙)、杂(揭谛神)、旦(白娘子)
32	祭塔	杂(揭谛神)、小生(许士麟)、杂(众人)、丑(伺候拈香者)、旦(白娘子)
33	捷婚	副净(李仁)、老旦(许氏)、小生(许士麟)、杂(掌礼人)、净(使女)、丑(使女)、小旦(李玉梅)、末(家丁)、丑(钱塘县令)
34	佛圆	外(法海)、杂(二揭谛、执幡盖者)、贴(青青)、旦(白娘子)、生(许宣)、小旦(执花天女)、丑(执花天女)

首先,从对脚色制的使用上来分析。从上表不难看出,与黄图秘本、梨园本相比,方成培本在脚色使用上更加规范、成熟。全剧使用了生、旦、净、末、丑、外、贴、小生、小旦、老旦、副净、杂等十二门脚色。其中生扮许宣、旦扮白娘子、小生扮许士麟,均不兼扮。我们知道,作为传奇最重要人物的生、旦,一般是不兼扮其他人物的,但是在黄图秘本第十九出《被获》中,旦兼扮了游人。^①在阿英录梨园本中,许宣之子许士舜(麟)由“贴”扮演^②,颇让人不解,因为许士舜(麟)已考上状元,甚至已成亲,显然是一个成年男子,以“贴”或“作旦”来扮演都是不合适的,于戏剧脚色体制有违误。方成培本中,

① 《看山阁乐府·雷峰塔》,第315页。

② 阿英《雷峰塔传奇叙录(及其他)》,上杂出版社1953年版,第49页。

旦不兼扮,并以小生扮许士麟,比较合理地解决了前此诸本的角色问题。

黄幡绰在《梨园原》中说:“生者,主也,凡一剧由主而起,一轶之事在其主终始,故曰生。”^①在传奇中,生的地位应稍高于旦,但总体上还应该遵循“生旦并重”的原则。从生、旦出场数来看,方成培本全剧共三十四出,生出现在其中的二十三出中,并有一出独场;旦出现在二十一出中,没有独场。生、旦的角色分量基本相当。而在黄图秘本中,正如我们在第一节中已分析过的,许宣由小生扮演,全剧三十二出,小生于第二场出,共出场二十一出,场次超过三分之二,而扮白娘子的旦在全剧三十二出中仅出场十五出,尚不足二分之一,并且在倒数第四出中,即结束了所有戏份。很明显,黄图秘本中旦脚分量较小,其重要性也远较生脚为次;而方成培对剧中角色进行重新调配,保持了生、旦使用的基本平衡,虽然生的地位略高过旦,但差异并不悬殊,符合传奇“生旦并重”的结构体制。

中国戏剧以角色制为根本结构特征,注重以不同性情气质的角色、不同风格类型场次的交错安排,实现戏剧场上冷热、悲欢、庄谐、文武的对比,以此来创造戏剧效果。^②在梨园本中,梨园艺人们循此规律创造了《水斗》、《断桥》等折子戏经典,取得巨大成功,在方成培本的相关出目中,我们亦可见其对这一戏剧体制规律的娴熟运用。如《夜话》一出,出场人物为旦、贴、生,以“抒情”性为主,基本上属于“冷”戏、“雅”戏。而其前一出《开行》敷衍许宣独立开药行、众人庆贺的情节,其中穿插副净、丑唱“莲花落”,全出使用角色为副净(原帽店主)、丑(原卖鱼人)、生(许宣)、贴(青青)、旦(白娘子),为名副其实的“热”戏、“俗”戏,与《夜话》形成截然相反的戏剧情境。《夜话》后一出为《赠符》,虽主要角色为末(神仙庙主持)、生(许宣),但故事发生在户外,有围观人群,且主要情节在“叙事”,许宣在此出中“急于除妖”,与《夜话》中他和白娘子的恩爱继续呈现出完全相反的情感态度。可以说,方成培着力经营的《夜话》,与相邻出目形成了“雅”与“俗”、“冷”与“热”、“有情”与“无情”的对比,实现了戏剧效果的最佳呈现。

其次,从情节结构设置上来看,方成培实现了对“生旦团圆”的复归。正如我们在前文中所分析,方成培通过对“大框架”结构的深入挖掘,为白蛇故事构建了“前故事”形态,为白娘子构建了在王母蟠桃园中潜修千年的“蛇仙”身份及与许宣“孽缘”须“圆满”的故事前提,为白娘子堕入凡尘与许宣遇合提供了合法动机,故而得以在故事最终情节上安排白娘子和许宣一同得道成仙。

就具体情节而言,与梨园本相比,方成培本显得增删得宜。如前文所引,方成培在

① 清黄幡绰《梨园原》,《中国古典戏曲论著集成》(九),中国戏剧出版社1959年版,第10页。值得注意的是,生为一剧之主,传奇中亦有“头出生”、“次出旦”的一般原则,而在方成培本中,旦在第三出率先出场,生则在其后的第四出上场,这是旦脚在方成培本中地位上升的体现,同时亦可见方成培对角色制规范的遵守并非绝对,有时候也会遵照人物和情节设置而稍作改动。即此一点,也可见角色制与故事叙述之间存在的张力。

② 解玉峰《角色制作为中国戏剧结构体制的根本性意义》,《南大戏剧论丛》第八辑,南京大学出版社2012年版。

叙中说:“《求草》、《炼塔》、《祭塔》等折,皆点窜终篇,仅存其目,中间芟去八出,《夜话》及首尾两折,与【集唐】、【下场诗】,悉余所增入者。”我们比对上文所列方成培本和梨园本的出目表及每出内容,可以得出结论:方成培删去的出目有《盗库》、《捕银》、《发配》、《窃巾》、《告游》、《画真》、《奏朝》等七折,而新增的出目则有《夜话》、《设邸》、《谒禅》三折。从出名和内容上来看,方成培删去的都是一些无关紧要的“过场戏”,这些戏完全可以在幕后带过,或以人物言语简单交代即可,没有必要写成专门的一出。删去这些出目,可使整个剧情更紧凑、脉络更清晰。

接下来看方成培本增加的三出。《设邸》为第九出,方成培在该出末的批语云:“一味插科打诨,原可不存,若为交代许宣到苏何难,后出一笔带过,但借此为正脚色惜力,亦院本之一法。”^①可以看出,方成培增加此出,非是出于情节、内容上的考量,而是从戏剧的冷热、庄谐、悲欢等出目对比的需要来安排的,是面向戏剧结构而作出的设置。作者希望通过使用次要的脚色,如末、丑,使其与生、旦的场次实现主次相隔、庄谐相别。在这点上,黄图秘本做得比较成功,《插标》、《药赋》二出“戏点”很足,不过很可惜,此处方成培的写作并不成功,末、丑二脚之间“戏点”较少,情节也缺乏张力。但从前引方成培的批语可以看出,文人们在创作、改编传奇的时候,是有一定的脚色体制自觉的。第二十四出《谒禅》,正如作者批云,“用起下文无奇特处”,该出的设置只是为了与后一出《水斗》剧情连贯,使其不显突兀,此外并没有特别的意义。

第十三出《夜话》是方成培新增写的出目。方成培在该出之末批注:“增此一出,通身灵动,起伏照应,前后包罗,有瀚衍濛回之致,又足见人方寸间,蔽铜虽深,而本体之明未尝尽丧,清夜中自有此一番情景,曲则尽能极妍,白则句斟字酌,洵是西楼错梦得意之笔。”可见作者对此出的增写是很得意的。《夜话》一出写生、旦第二次“遇合”后,白娘子月夜情感独白,以及与青儿的闲谈。白娘子回顾自己的尘世历程,既惦念山中义兄光景,又担心自己的身份将被识破;既有对许宣的情感眷恋,又有对幸福不久长的担忧;最终归结到白娘子对青儿说“情多累多”。方成培在这里塑造了一个有爱有忧有念有惑的白娘子的形象,这样的形象立体、情感细腻丰富的白娘子形象是不曾在黄本、梨园本中出现过的,白娘子的身上完全不见妖性,相反,充满了美好、恬静的人类女性的美好品质。而后半出中,白娘子与许宣的二人独处,充满了温情与静好。在这一出中,戏剧的抒情性得到了充分的展现。

第三十一出《塔叙》的出末,有作者批云:“前后照应,文法之常,读此出,愈令人思《夜话》之妙。”显然,这是方成培的有意安排:《夜话》中的白娘子对义兄黑风仙的惦念与《塔叙》中黑风仙探视白娘子形成对照;《夜话》中白娘子对许宣的眷恋与《塔叙》中白娘子对许宣薄幸的怨恨形成对比;《夜话》中白娘子对幸福不久长的担忧与《塔叙》中她悲剧命运已定的事实亦形成呼应。此三组对比确为“前后照应”。于此,方成培充分展

① 方成培批语均引自《雷峰塔传奇》每出文末,见方成培《雷峰塔传奇》,清乾隆三十六年水竹居刻本。为避繁冗,不再详注。

现了其娴熟的戏剧技巧和在情节结构设置方面的匠心。

再次,从人物形象设置及故事主旨来看。在黄图秘本中,正如上文中已分析的,许宣为故事的绝对叙事核心,白娘子在故事中所占比重为轻。而引人注目的是,法海在黄图秘本中的重要性得到强调,纵观全剧,法海出现六出,且其每次出场均有大量的唱、念之词,《忏悔》一出,净扮河伯只是极微小的配角,外扮法海事实上成为这一出的独脚,而旦脚白娘子尚没有独出。另外,旦脚的形象在黄图秘本中保留了许多的“妖”气,尚算不得形象“正面”。而在方成培本中,生、旦脚在剧中的比例均衡,同时,除了延续梨园本《端阳》、《求草》、《断桥》等出目中白娘子对许宣的深情,还特别增加《夜话》一出,强调白娘子这一人物形象的浪漫抒情特征,并且为了在故事最终实现白娘子的“团圆”结局,充分挖掘“大框架”的叙事结构,为白娘子的行为寻找合法动机。很显然,白娘子的形象在黄图秘本和梨园本、方成培本中的差异非常明显。

之所以会出现这样的差异性,我们以为是方成培、梨园艺人与黄图秘所设定的不同故事主旨所致。在黄图秘本中,一方面是出于对冯梦龙话本中人物设置的遵从,以许宣为绝对的故事核心,另一方面,也是更为重要的原因,则是其创作主旨为宣扬“色即是空、空即是色”的佛法思想,并且他认为白娘子为“蛇妖”,甚至毫不掩饰自己的厌恶之情,称观者对白娘子当“掩鼻而避其芜秽之气”,故而旦脚在其故事中所占分量为轻,且形象多被设置为“妖”。而方成培本延续了梨园本在白蛇故事中增入的民间传统,对白娘子的同情大大增强,故而白娘子在故事中的重要性得到提升,被塑造成多情、坚韧的女性形象。

为实现对黄图秘本白娘子悲情命运的改写,方成培充分挖掘“大框架”的叙事结构,为白娘子的行为寻找合法动机,为其命运之得到救赎提供铺垫。在创作主旨决定人物形象和故事叙事上,方成培本可谓影响深远。后世的弹词、宝卷对方成培的这一创作方法进行了充分的继承和发扬,在方成培创造的“前故事”的基础上,它们进行了进一步的细节完善,如在弹词《绣像义妖传》中,“白娘子前世得许仙(宣)相救,今生欲得道必先下凡报恩”^①,作为白、许现世遇合的故事前提得到了充分的描摹与强调。方成培本中对许、白“孽缘”须“完满”的观念被发展成弹词、宝卷中几乎唯一的主题——“报恩”。当“报恩”成为白蛇故事的绝对主题之后,它必然深刻影响了故事的情节内容和人物塑造,如白娘子的行动理由几乎被彻底合理化,她的“妖”的性格和命运底色被消除殆尽,白娘子几乎成了一个完全善良、美丽的人间女子的形象,同时,她也取代许仙(宣)成为故事绝对的叙事核心。当然,需要说明的是,这些人物塑造和情节上的变化,根本上仍是由弹词和宝卷各自的文本形态的本质特征所决定的,“报恩”主题的确立亦是深受弹词、宝卷文本形态特征的影响。

① 冯梦龙《白娘子永镇雷峰塔》中并无“报恩”情节,而在方成培《雷峰塔传奇》之后,“报恩”成了整个故事发生的原点。如弹词《绣像义妖传》中,白娘子一心想要修道成仙,却遭到金慈圣母的斥责:“救命之恩还未报,如何罔想欲成仙。”(见清陈遇乾《绣像义妖传》卷一,清光绪二年刻本)此后的故事都围绕着白娘子下凡“报恩”许仙(宣)展开。

四、结 论

综上所述,乾隆中期,方成培的《雷峰塔传奇》以黄图秘本、梨园本为基础,在结构体制、情感基调方面对其进行调整,非常巧妙地平衡了文人创作旨趣、艺人舞台经验以及观众接受心理,是白蛇故事成熟时期的定型文本。

方成培《雷峰塔传奇》的重要价值主要体现在其对脚色制结构体制的规范而成熟的运用上,具体表现为正确调配使用各门脚色、灵活地尊重“生旦并重”原则以及对传奇“生旦团圆”体制的坚守。

黄图秘为宣扬“佛旨”于无意中创造了白蛇故事“大框架”结构,方成培《雷峰塔传奇》继承梨园本对“大框架”结构的挖掘,创造了故事的“现时性”和“历时性”两种叙述状态,从时间维度、因果相生的角度回溯了白蛇故事的“前故事”时代,为白娘子最终与许宣双双得道的结局寻找到了合理的依据。这一对“大框架”结构的挖掘影响深远,直接催生了弹词、宝卷“报恩”主题的出现及白蛇故事在人物塑造、叙事线索上的变化。

可以说,方成培《雷峰塔传奇》在整个白蛇故事的演变过程中起着承前启后的极为重要的节点式作用。

名实之辨

——对梅兰芳“‘移步’而不‘换形’”说的时代解读

中国人民大学国剧研究中心 张一帆

1949年,对京剧艺术大师梅兰芳而言,是一个忙碌而不平凡的年份。根据《梅兰芳艺术年谱》^①的记载:春天,他欣然接受夏衍和熊佛西的动员,留在上海迎接新中国的诞生;6月26日,他作为上海文化界的代表到达北平,参加了7月2日~19日召开的全国第一次文学艺术工作者代表大会,在此期间,中央成立中华全国戏曲改革委员会筹备委员会,他当选为委员,此外,还答应了周恩来(时任中共中央副主席)希望他到北平工作的要求;8月8日至9月4日,返回上海寓所;9月21日,应邀出席了第一届中国人民政治协商会议,并当选为全国政协常务委员;10月1日,参加开国大典,10月2日,被任命为中华全国戏曲改革委员会京剧研究院院长;10月中下旬,应天津市文化局局长阿英(1900~1977)的邀请,赴天津演出。就在天津这不到一个月的时间里,年满五十五周岁、拥有四十五年舞台生涯的梅兰芳就京剧改革问题先后公开发表了“‘移步’而不‘换形’”和“移步必然换形”^②两个看似截然相反的观点,在当时引起过一场不大不小的风波。迄今六十余年过去了,对这个话题的正式讨论并不算多,但同样呈现出了两种完全不同的解读方式。

新世纪之交,对“‘移步’而不‘换形’”持赞同态度的,不仅肯定这个说法的正确性,有的还将其看作“梅兰芳先生一系列戏曲艺术理论观点的核心内容”^③,有的则认为“移步不换形”是梅兰芳的“京剧改革观”^④,是“20世纪上半叶京剧改革的三大范式之一”^⑤,有的则呼吁将其确立为“京剧改革的指导理论”^⑥,甚至认为“即以‘移步而不换

① 谢斯进、孙利华编著《梅兰芳艺术年谱》,文化艺术出版社2009年11月版。

② 前者见张颌甲《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》,《进步日报》(天津)1949年11月3日,后者见张颌甲、王恺增《向旧剧改革前途迈进——记梅兰芳离津前夕市戏曲工作者协会邀集的旧剧座谈会》,《进步日报》(天津)1949年11月30日。对两种说法的标点方式系根据文献所刊载的梅兰芳原话,后文还将做具体辨析。以下出处均同,不再一一标注。

③ 吴小如《试论“移步而不换形”——关于京剧表演艺术的规律问题》,作于1995年12月,载蒋锡武主编《艺坛》第一卷,武汉出版社2000年版。

④ 石磊《论移步不换形——梅兰芳的京剧改革观》,《中国京剧》1997年第2期。

⑤ 李伟《论京剧改革的三大范式之界限》,《怀疑与自由——文化转型期的戏剧批评》,上海书店出版社2011年12月版,第90页。

⑥ 马明捷《确立京剧改革的指导理论——“移步不换形”》,毛时安、董永钧主编《传承与发展——第四届中国京剧艺术节研讨会论文集》,上海社会科学院出版社2005年版,第70~79页。

形’这一命题而论,它不仅是一个观点,而且是整个中国传统戏曲艺术的核心”^①。而反对者,即支持“移步必然换形”说者,则明确指出,“其实,‘移步而不换形’的提法,无论是从生理、物理、情理、文理都是不能成立的”,“‘移步而不换形’的错话,不管出自谁口,梅兰芳同志既已亲自订正,应该以此为准”^②,并且视前者的观点为“戏曲界近年来存在的一些理论上的混乱现象”^③,认为“‘移步而不换形’是梅兰芳理论体系的核心”这样的说法是一种“大肆炒作”的“浮躁风”^④,而原因“主要是有的同志不认真调查历史、熟悉历史,以讹传讹,不辨是非”^⑤。

那么,“‘移步’而不‘换形’”也好,“移步必然换形”也好,起初都只是一个简单的提法,其名实关系究竟如何,又究竟哪个更符合梅兰芳的本意,各个不同时代的人们对其认识有何种得失,而处在今天这个时代的我们对其又该作出何种解读呢?想要回答这些问题,首先需要梳理的是——

风波的前因后果

笔者试图根据有关文献和此事的亲历者张颂甲、马少波的回忆来叙述一下这段风波的前因后果:

1949年11月2日,天津《进步日报》记者张颂甲受命采访梅兰芳,当谈到京剧如何改革时,梅兰芳表示了他的主要看法后,提出了结论:“因为京剧是一种古典艺术,有它几千年的传统,因此我们修改起来就更得慎重,改要改得天衣无缝,让大家看不出一点痕迹来,不然的话,就一定会生硬、勉强,这样,它所得到的效果也就变小了。俗语说,‘移步换形’,今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’”,并且还列举了一些例子。11月3日,张颂甲发表了题为《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》的访问记,刊登在《进步日报》第三版上。

很快,一贯言行谨慎的梅兰芳的这一表态,在京津文艺界引起了轩然大波。时任文化部第一届党组成员、戏曲改进局^⑥党总支书记、办公室主任,分管京剧研究院的马少波(1918~2009)考虑到集中发表反对梅兰芳观点的文章影响面太大,于是在11月8日直接向时任中共中央宣传部长陆定一建议:在天津开一个小型座谈会,以请梅兰芳在会上发言修正自己的说法,并在原报报道的方式来解决。经陆定一同意后,马少波赴天津先后会晤了梅兰芳、许姬传、阿英、黄敬(时任中共天津市委书记兼市长)、黄

① 吴小如《试论“移步而不换形”——关于京剧表演艺术的规律问题》。

② 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》,连载于《中国京剧》2006年第6、7、8、9、11、12期,2007年第1期。以下引文不一一注明期数。

③ 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。

④ 同上。

⑤ 同上。

⑥ 原为中华全国戏曲改革委员会,1949年11月1日改名为文化部戏曲改进局。

松龄(时任中共天津市委宣传部长),传达了陆定一的意见,议定由天津市委委托市戏剧曲艺工作者协会出面,召开旧剧改革座谈会,请天津文艺界知名人士和梅兰芳参加。在11月27日的会上,原计划11月10日就返沪的梅兰芳,通过发言的形式“修正”了自己对旧剧改革的意见,提出旧剧改革“是形式与内容的不可分割,内容决定形式,‘移步必然换形’”^①。次日,梅兰芳一行离津。直至1961年8月8日逝世,梅兰芳再未在非常公开的场合提过有关“移步而不换形”的说法。这就是著名的“移步不换形”风波。

那么,当时“天津和北京文艺界的朋友们”认为梅兰芳提出的“‘移步’而不‘换形’”错在何处呢?以笔者的目力所及,大家都把目光聚焦于:在1949年的社会大变革之际,“不‘换形’”就是反对周恩来在第一次文代会上所做政治报告中的“内容与形式的一致性”。

内容与形式的一致性

可以说,所有反对“‘移步’而不‘换形’”说法的专家学者,都不假思索把梅兰芳所说的“步”和“形”等同于“内容”与“形式”这组概念。比如说:

在1949年11月27日的座谈会上,华粹深(1909~1981)认为“形式与内容不可孤立,应为同时改进”;方纪(1919~1998)认为“京剧改革进入到一定深度的时候,形式也一定发生变化。有用的留下来,没有用的去掉,并在这个基础上加以发展,这就是改革”;阿英认为“内容和形式是统一的,移步也必然换形”。

没有参加这次小型座谈会的“文艺界的朋友们”,本打算在时任文化部戏曲改进局副局长马彦祥(1907~1988)主编的《新戏曲》上发表一组讨论文章。据马少波回忆“只有阿甲成文^②,田汉要写尚未动笔”,而“比较直率的”马彦祥同志已写成《致梅兰芳的一封信》,因为马彦祥是党外人士,作为文化部党组成员兼戏曲改进局党总支书记的马少波有权审定该刊的重要文章,因而得以事先阅读。^③马彦祥在信中提出:“我们所追求的,是高度的思想内容与艺术形式的统一。在两者中思想内容又常常居主导地位,好的思想内容要求和它相配的艺术形式;思想内容的变化又必定影响它的艺术形式,因此我们常说:‘内容决定形式。’每一个不同的阶级社会有它不同的生活内容,因而有

① 张颂甲、王恺增《向旧剧改革前途迈进——记梅兰芳离津前夕市戏曲工作者协会邀集的旧剧座谈会》,《进步日报》(天津)1949年11月30日。

② 此文题为《谈梅兰芳的旧剧改革观》,在阿甲先生(1907~1994)生前未曾发表,直至其逝世十年后,才由其后人和学生根据手稿收入《阿甲戏剧论集》(文化艺术出版社2005年版)。《论集》出版前,《谈梅兰芳的旧剧改革观》一文与其他三篇未刊稿一起先期在《艺术百家》2004年第12期以《遗作四篇》为题发表。文中也明确指出梅兰芳“‘移步’而不‘换形’”的看法有三点错误,第二点仍是“把改造形式和内容分开”。

③ 马少波《戏曲改革漫记》 关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相。

它的不同的思想感情,发而为不同的艺术形式。”^①

周贻白先生(1900~1977)则在《皮黄剧的变质换形》^②一文中,强调“现在的皮黄剧,……无论为唱词、腔调、场子、伴奏、脚色、扎扮,都与五十年前有了一个距离”,而梅兰芳的古装剧,“则不但变质,兼亦换形了”,因为“故事的取材和剧本的编制,是属于‘质’的;……舞台演唱,是属于‘形’的”。

2006年,八十八岁高龄的马少波先生也仍然在认为“移步而不换形”提法不成立时说:“哪里会有思想内容移步而形式和技术会没有变化呢?”^③

的确,“形”字相同,难免容易将其理解为名实相同的“形式”。更何况,周恩来在不久前还专门在文代会的政治报告里提过这个问题:

凡是在群众中有基础的旧文艺,都应当重视它的改造,这种改造,首先和主要的是内容的改造。但是伴随这种内容的改造而来的,对于形式也必须有适当的与逐步的改造,然后才能达到内容与形式的和谐与统一。……

……我们不是认为旧文艺什么都好,什么都保存,那就会走到复古的路上去了;另外我们也不是认为什么都不好,什么都否定,或置之不管,那就是对于民族传统和群众感情采取错误的态度,那就是违背了我们的普及第一的主张,同时也不合于我们的历史观点。^④

无疑,梅兰芳属于愿意参加旧文艺改造工作的“旧文艺界许多有成就的朋友”之一,但在有的人看来,他没有很好地学习和理解“内容与形式的改造”。不过,笔者更注意到,在周恩来所说的“伴随内容改造而来”的“形式改造”前后有着两个重要的限定词,一是“对于形式”,“必须有适当的与逐步的”改造,二是“内容与形式”还需要“和谐与统一”。由是,我们不妨再回过头去看看梅兰芳在1949年11月的两次谈话中所用的限定词:

我认为京剧艺术的思想改造和技术改造最好不要混为一谈。后者(技术)在原则上应该让它保留下来,而前者(思想)也要经过充分的准备和慎重的考虑,再行修改,才不会发生错误。

俗语说,“移步换形”,今天的戏剧改革工作却要做到“移步”而不“换形”。^⑤

我希望,为着适应目前运动的需要,剧作家、文学家以及有创作能力的旧艺

① 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。因为“问题”解决了,此信就没有了发表的必要,所以马彦祥就把抄稿交给马少波保存到晚年。

② 见《周贻白戏剧论文选》,湖南人民出版社1982年5月版。据周贻白之子周华斌回忆,周贻白曾欲在梅兰芳发表“移步而不换形”的第一时间内即撰文反对,后经人劝止;数年后发表此文,仍然持“变质换形”之观点。

③ 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。

④ 周恩来《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》(1949年7月6日)。

⑤ 张颌甲《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》,《进步日报》(天津)1949年11月3日。

人,都应大胆放手地创作新的剧本,以供给全国迫切的需要,使运动很快地展开。同时在内容和形式方面,也还要尽可能地细心慎重,初期虽难免出丑,但不要紧,我们可以在这个基础上逐渐提高。^①

不论“移步”是否应该“换形”,梅兰芳说的是“原则上”保留技术,而不是技术不可以移动半分;是“今天的”戏剧改革工作,而不是之后任何历史时代的戏剧改革工作;是“目前”运动的需要,而不是任何时代的运动需要;“尽可能细心慎重”地对待“内容和形式方面”,还是接近于周恩来“适当与逐步的”、“和谐与统一”的。

由上所述,似乎梅兰芳并没有完全“违背”周恩来的政策精神,更不能说提倡“充分的准备和慎重的考虑”就是“轻视”和不“积极扶持”“改造旧文艺”这一新生事物,相反,笔者认为这所表现的却是重视的态度。

那么,是否可以说梅兰芳所说的“‘移步’而不‘换形’”只是在对“内容”与“形式”一致性的问题上表述不甚清楚呢?恰恰不是!因为梅所言“‘移步’而不‘换形’”之“形”不是“内容与形式”之“形”。

“‘移步’而不‘换形’”之“形”不是“内容与形式”之“形”

正如前文所言,几乎所有人都把“‘移步’而不‘换形’”所出的问题集中于“内容与形式”,而梅的本意并非如此。论据有以下几点:

1. 梅兰芳并不熟悉“内容与形式”这对此时用来探讨文艺理论问题,但带有最新权威意识形态的名词概念

关于“内容与形式”的概念,笔者不揣浅陋,找到以下一条较为详尽的阐释^②:

如果我们把物质方面、外部条件、存在以及诸如此类的现象叫做内容,那末我们就应当把观念方面的、意识以及诸如此类的现象叫做形式。由此就产生出一个著名的唯物主义原理:在发展过程中,内容先于形式,形式落后于内容。

.....

在马克思看来,经济发展是社会生活的物质基础,是它的内容,而法律、政治的和宗教、哲学的发展是这个内容的“思想形式”,是它的“上层建筑”,所以马克思说:“随着经济基础的改变,全部庞大的上层建筑也会相当迅速地发生变革。”(笔者按:见马克思《政治经济学批判》,原文即有着重号)

众所周知,梅兰芳是一位京剧表演艺术家,他长期生活在国统区(甚至在1932~1949年间长期定居南方),其价值观念、艺术观念主要都是“旧文艺”范畴的。在1949年以前,除了接受中共组织的动员留在大陆迎接新中国成立外,他并没有像同行周信

① 张颉甲、王悦增《向旧剧改革前途迈进——记梅兰芳离津前夕市戏曲工作者协会邀集的旧剧座谈会》,《进步日报》(天津)1919年11月30日。

② 斯大林《无政府主义还是社会主义》,《斯大林全集》第一卷,人民出版社1953年版,第351~352页。

芳、袁雪芬那样主动接触过进步组织、进步书籍,更遑论进步思想,尤其对于1953年才面向大众出版的《斯大林全集》中的有关内容,更不可能有先见之明。

前文所提到的马彦祥没有寄发的《致梅兰芳的一封信》^①中还说:

毛主席说:我们不但“否认抽象的绝对不变的政治标准”,“也否认抽象的绝对不变的艺术标准”。那就是说艺术的内容与形式都随着社会的发展而不断地在改变,不是万万改不得的。有时思想前进了而艺术形式不能相配合,反成为前进思想的桎梏。

这里引用的毛主席的话,出自《在延安文艺座谈会上的讲话》^②。尽管梅兰芳曾说过“解放以后,我学习了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》,才懂得了文艺应该首先为工农兵服务的道理”^③,但在1949年的10月~11月间,他一直热情地投身于庆祝新中国成立的各类演出活动中,假如再要求他花时间和精力系统学习《讲话》且对所谓“内容形式”之类的名词概念像新文艺工作领导一样熟练运用、深有心得,恐怕有些强人所难。^④

2. 梅兰芳在张颂甲的第一篇访问记里通篇自己没有提过一次“形式”

当时(1949年11月间)和后来的人们讨论张颂甲的第一篇访问记时,似乎都有意无意地忽略了标题和正文中“移步而不换形”六个字中其实有着两组引号,也就是说“移步”和“换形”这两个词组是带引号的。引号的作用不止一种,但笔者更愿意相信,用在“移步”和“换形”这两个词组上的引号,和五十多年后张颂甲先生所写的《梅兰芳先生蒙“难”记》^⑤一文中加在“难”字上的引号作用是相同的:即表示与字面不同的特殊含义。^⑥更何况,梅兰芳在张颂甲的第一篇访问记里只提到过一次“形式”:

他又列举了苏联文化、科学、艺术代表团团长西蒙诺夫的话来加以说明:“西蒙诺夫对我说过,中国的京剧是一种综合性的艺术,唱和舞合一,在外国是很少见的,因此京剧既是古装戏,它的形式就不要改的太多,尤其是在技术上更是万万改不得的。”

显然,这个“形式”还不是梅兰芳说的,是梅兰芳听苏联的西蒙诺夫说的。

更耐人寻味的是,马少波在晚年回忆当时在天津和梅兰芳的会晤时,提过关于西蒙诺夫的话题:“梅兰芳说:欢迎西蒙诺夫那个会,他(笔者按:指梅兰芳私人秘书许姬传)没有参加,我虽然参加了,因为翻译的问题,我也没听明白,回来我跟他提过这件

① 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。

② 《毛泽东选集》第三卷,人民出版社1952年版,第870~871页。

③ 梅兰芳《为着人民,为着祖国美好的未来,贡献出我们的一切——在舞台生活五十年纪念会上的讲话》,《梅兰芳全集》第三卷《梅兰芳戏剧散论》,河北教育出版社2000年版,第10页。

④ 马彦祥的信中尚有一句甚为厉害的话语:“不幸您关于这问题的看法和这个根本态度,也就是和毛主席的文艺方向是不甚一致的。”

⑤ 见蒋锡武主编《艺坛》第一卷。

⑥ 马少波先生在《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》中指出:张颂甲先生借此事说梅兰芳先生蒙“难”是“骇人听闻”!恐怕是反应过当了。

事,他说的完全不是人家的话。”^①而马彦祥在致梅兰芳的信中也附录了在欢迎会上和西蒙诺夫的谈话记录,那里也完全没有出现“形式”一词。也就是说,在梅兰芳提出“‘移步’而不‘换形’”那篇访问记里,他本人通篇没有提过一次“形式”。^②那么,直接将此“形”认定为彼“形式”,恐怕存在着想当然的误读。

由此可见,梅兰芳对京剧改革,在内容与形式关系的本质把握上,抱有积极重视的态度,在领会中央的政策精神上,契合当时工作的实际;退一万步说,他本就没有提过“形式”。因而,在这一点上,“‘移步’而不‘换形’”并不能说是什么“错话”。行文至此,笔者认为关于“‘移步’而不‘换形’”之名的问题就基本解决了。

其实梅深知内容与形式之间的关系,在他长达数十年的舞台生活中也深刻实践了创新与革新,为何会看似随意地提出容易引起误解的“‘移步’而不‘换形’”呢?究竟什么是反映梅兰芳本意的“移步”和“换形”之实呢?

反映梅兰芳本意的“移步”和“换形”之实

吴小如先生这样界定“移步而不换形”的定义:

所谓“移步”指我国一切戏曲艺术形式(无疑也包括其中的代表剧种昆曲和京剧)的进步和发展;所谓“形”,则指我国民族戏曲艺术的传统特色,包括它的传统表现手段。^③

吴先生以旧体诗词创作为喻:

尽管在这样的韵文形式中可以注入一定程度的新内容,但其语言、格律以及韵脚的限制等等规定仍必须严格遵守,否则便不成其为旧体诗。……当然,现代人写旧体诗,颇亦有主张打破原有格律框架的,这同样也是要求“移步”而且“换形”。但从实际效果看,这种做法并不成功。^④

吴先生还认为梅兰芳先生的古装新编戏“反而不如传统戏《宇宙锋》和《醉酒》更能展示梅先生精湛的表演艺术和美不胜收的深厚功力”,而梅先生中后期创作的“穿老戏服装的”新编戏“如《抗金兵》、《生死恨》和《穆桂英挂帅》,数量不多,但都站稳脚跟,迄今已成为传统保留剧目。究其原委,实应归功于梅先生本人在‘移步而不换形’的理论指导下具体实践的结果。其特点是把具有创造性的艺术表现手段毫无斧凿痕迹地、天衣无缝地融入传统的民族艺术风格之中,使观众几乎毫无察觉这是一出出新编的戏”。吴先生的结论是:

“移步而不换形”的理论规律,在舞台实践中主要体现在艺术程式上。

① 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。

② 至于后来在座谈会上将“移步而不换形”说成是自己对剧本内容与形式问题的意见,那已是梅兰芳“和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果”,恐怕更不是本意了。

③ 吴小如《试论“移步而不换形”——关于京剧表演艺术的规律问题》。

④ 同上。

京剧表演手段程式是体现“移步而不换形”这一理论规律的重要表现手段,程式本身当然要发展,要“吐故纳新”,但首先必须掌握程式的特点:它赋有体现剧中人物身分、地位、气质、素养的重大使命。^①

不知是否可以从吴小如先生的论述中引申出这样的理解:梅兰芳所谓的“步”与“形”,并不是一般意义上的思想内容与艺术表现形式,“移步”可能指的是艺术作品包括内容和形式在内的适时而变,“形”可能是指以昆曲、京剧为代表的戏曲艺术的整体形态和本体规律;无论内容如何新,形式如何新,但都得合乎戏曲艺术的本体规律(特别是经过世代积累沉淀的优秀的艺术程式)。也就是说,从戏曲艺术本体规律出发,结合时代与市场变化的需要,作不悖规律的变化与调整,以此作为戏曲改革的原则与方法,就是“‘移步’而不‘换形’”。时代和观众对于舞台艺术更趋综合化、全面化的要求是越来越高的,适应变化的“移步”是大家都主张的,也是必然的,但是戏曲具有写意性、程式思维的艺术本体和根本精神如果也随之变化,那么产生的就是一种另起炉灶的、全新的艺术形式,也就没有必要再以戏曲冠名了。从新中国成立初期毛泽东、周恩来等中央领导对于文艺问题的政策精神来看,这也不是当时戏曲改革的最终目的。近百年来可以考察的戏曲演出史实证明,凡是违背戏曲艺术本体发展规律,特别是“生硬”、“勉强”地加入许多非戏曲元素的艺术作品,既没有比原有的戏曲艺术增加多少新的魅力,也缺乏戏曲艺术与其他艺术形式原有的艺术特色,艺术失去本体特色,是不成其为艺术的,与梅兰芳艺术实践的最终方向自然也是相悖的。梅兰芳时代的时装新戏之所以最终被放弃,大布景的古装新戏之所以最终辍演,众多“穿老戏服装的新戏”之所以最终成为保留剧目的艺术原因,恐怕都在于对艺术本体把握的准确与否上。以梅兰芳为代表的艺术家们认为“只有慢慢地演变才是发展戏曲艺术的唯一可行途径,因为一场无目的的革命等于是一场彻底的毁灭”^②。焦菊隐先生所说的这种“慢慢地演变”也可以理解为就是梅兰芳所说的“‘移步’而不‘换形’”。

前文提到过周贻白先生关于“皮黄剧变质换形”的观点。从表面上看,梅兰芳和周贻白二位先生在艺术改革的原则和方法上存在着分歧:一个是“‘移步’而不‘换形’”,一个是“变质换形”。实际上,他们各自的“质”与“形”或言“步”与“形”的概念是不同的,照周先生的看法,唱词、腔调、场子、伴奏、脚色、扎扮等“形”,梅先生在他一生创作的三种类型新编剧目中,^③甚至在他所整理改编后演出的传统剧目中也无一不“换”,尤其是后者:甚至在张颌甲的第一篇访问记里,梅兰芳明确讲自己“一向致力着”的京剧改革工作,就包括了“随时修改”“场面、音乐、剧情各方面”,但“观众看戏确实不容易看出来哪儿加了,哪儿减了,哪儿和以前不一样了,只觉得更好了,这就是‘天衣无缝’的境界”^④。若此“形”是指外在的艺术形式,那么正如马明捷先生在文章中所反问的:

① 吴小如《试论“移步而不换形”——关于京剧表演艺术的规律问题》。

② 《焦菊隐文集》,转引自蒋锡武主编《艺坛》第三卷,上海教育出版社2004年4月版。

③ 分别是时装新戏、古装新戏和穿老戏服装的新戏。

④ 马明捷《确立京剧改革的指导理论——“移步不换形”》。

“从‘同光十三绝’到梅兰芳，京剧‘换形’没‘换形’梅兰芳自己不知道？”¹如果照梅先生的本意，即“形”指的是艺术本体规律的话，那么这些变化也不过都是“移步”而已。

作为哲学范畴的规律，原则上是只能被发现不能被创造的，艺术的规律倒还没有那么严格，但艺术的内容与形式之间，尚有组织二者的规范原则：规范原则一经形成，只可另立，并不易改变或以抛弃前者的方式被替代。所谓“换”就是替代，和“移”是不同的。艺术的变化规律之不同于政治，也不是简单化的“内容决定形式”就可以一言以蔽之且放诸四海而皆准的。正如毛泽东同志所说：“艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格。”“艺术有形式问题，有民族形式问题。艺术离不了人民的习惯、感情以至语言，离不了民族的历史发展。艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。”²能够长久保持的原因恐怕在于“民族传统”、“群众有基础”、“群众有感情”，梅兰芳在其一生的舞台实践中，深谙此道，甚至对“京剧改革实践中的成功经验和失败教训”³有过深刻总结。正如刘琦先生所言：“‘移步不换形’的理论原则的实质，则正是为了更好地为人民服务，起而维护京剧固有的质的规定性，维护京剧的基本艺术特点，也就是维护京剧的核心价值的体现。”⁴

可是，梅兰芳不是很快就收回了“移步而不换形”的说法而代之以“移步必然换形”吗？这就涉及了“移步而不换形”之实的另一重要方面，那就是梅兰芳始终没有在实际意义上放弃过“‘移步’而不‘换形’”。

梅兰芳对“‘移步’而不‘换形’”的坚持

一般地认为，“风波”以后，梅兰芳虽然还在其他非正式场合提过“移步不换形”，但似乎再也没有对这一思想作进一步阐释了。事实果真如此吗？

还是首先让我们再回过头来看看梅兰芳当年是怎么把“‘移步’而不‘换形’”改口为“移步必然换形”的那番话吧：

关于剧本的内容与形式的问题，我在来天津之初，曾发表过“移步而不换形”的意见。后来和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果，觉得我那意见是不对的。我现在对这问题的理解，是形式与内容的不可分割，内容决定形式，“移步必然换形”。譬如唱腔、身段和内心感情的一致，内心感情和人物性格的一致，人物性格和阶级关系的一致，这样才能准确地表现出戏剧的主题思想。我所讲的“一致”是合理的意思，并不是说一种内容只许一种形式、一种手法来表现。这是我最近学习的一个进步。

1 马明捷《确立京剧改革的指导理论——“移步不换形”》。

2 毛泽东《同音乐工作者的谈话》（1956年8月24日），根据1979年9月9日《人民日报》刊印。

3 吴小如《试论“移步而不换形”——关于京剧表演艺术的规律问题》。

4 刘琦《“移步不换形”理论原则的实质》，《京剧与现代中国社会：第三届京剧学国际研讨会论文集》下卷，文化艺术出版社2010年版，第662页。

我希望,为着适应目前运动的需要,剧作家、文学家以及有创作能力的旧艺人,都应大胆放手地创作新的剧本,以供全国迫切的需要,使运动很快地展开。同时在内容和形式方面,也还要尽可能地细心慎重,初期虽难免出丑,但不要紧,我们可以在这个基础上逐渐提高。这样,我们的旧剧改革,一定会有新的前途,会达到胜利成功的地步。^①

梅兰芳的这番话显然经过了深思熟虑,除了仅仅把“移步而不换形”^②明确地“修正”为“移步必然换形”外,还提出了全新的三个“一致”——唱腔、身段和内心感情的一致,内心感情和人物性格的一致,人物性格和阶级关系的一致,并指出“‘一致’是合理的意思”,不是“一种内容只许一种形式、一种手法来表现”。这个表态是富有深意的。毫无疑问,梅兰芳数十年的舞台实践中,甚至他的前辈们(包括程长庚、梅巧玲、谭鑫培、王瑶卿等在内)的舞台实践中,可以说都从未放松过对这“三个一致”的追求,也从未只以“一种形式”、“一种手法”来表现“一种内容”。否则,二十世纪二三十年代,京剧艺术就不可能在达到其第二个艺术高峰时呈现出名家辈出、流派纷呈的现象。

一场潜台词是“责令检讨”(王尔龄先生语)的座谈会,梅兰芳只是轻描淡写地随口承认“移步必然换形”这么个简单的说法,但其论述并没有“换形”,相反还给笔者以进一步阐述何为“‘移步’而不‘换形’”的感觉。

其次,我们还仍然能在一篇没有收入《梅兰芳戏剧散论》和《梅兰芳文集》中的文章中看到他的真实想法。

这篇文章题为《对京剧表演艺术的一点体会》^③,是梅兰芳1954年为参与当时戏改争鸣所撰。文中段首即开门见山地说:“京剧的表演艺术,……是自成体系的,我们谈到艺术改革,必须在原有基础上仔细研究,慎重处理。”不难发现,梅兰芳在这里的用语与数年前接受张颂甲采访时几乎如出一辙。随后又论述到“艺术改革”的具体操作,“废除了跷功,隐蔽了检场”,但对于脸谱,就明确表态不能也同时废弃,因为这是“戏剧上东方民族形式的特征”;对于旧剧布景,梅兰芳的看法是“拿我个人的经验说,大部分旧剧目是不适合布景的”,因为,“布景是与表演有密切关系的”,所以“写剧本的时候,就要把布景都设计在里面,这样使用起来,就比较调和一些”;提到当时流行的“现实主义表演体系”,梅兰芳则认为戏曲艺术的老前辈们已经有过许多有益的实践了,只不过“不知道现实主义的名词”,因此在戏改工作当中,要重视演员的艺术修养,需要作为重点进行的,是“发扬现实主义的传统精神”;他虽然列举了贾洪林、程继先、路三宝等前辈表演时装戏的成就,但对“京剧是否适宜于表演现代生活”的问题,还是认为“值得更慎重地加以研究”;更为重要的是在提到对待脸谱的问题上,他强调:“我们今天所要研究的问题,应该不是取消而是如何去芜取精地加以整理。”并且在最后提出:“京剧的主要任务,在目前还该是表演历史题材的歌舞剧。”

① 阿甲《谈梅兰芳的旧剧改革》,《阿甲戏剧论集》,文化艺术出版社2005年版。

② 此处原文引号的位置发生了变化。

③ 见《戏剧报》1954年第12期。

在这篇文章里,梅兰芳非常注重对于传统艺术改革采取何种态度与方法,其中具体的例证与他首次提出“‘移步’而不‘换形’”时有着极其一致的对应性,甚至“去芜取精”与“取消”完全可以取代“移步”和“换形”,并且,依然使用了“今天”和“目前”这样严格的限定词。由此可见,梅兰芳的艺术主张此时仍然没有任何变化,只是在具体表达上,变换了一下用词,通篇没有提“移步”和“不换形”这五个字,这种提法可以说是“移”了“步”,却并没有“换形”,但实在可以认为是对“‘移步’而不‘换形’”思想的全面论证。这时距离当年的风波,已经过去了整整五年,梅兰芳始终“不变初衷”,同时,北京文艺界的朋友们也有了新的看法。

文艺界朋友们的新看法

1949年7月召开的第一次文代会,确立了以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的主体精神作为中国新文艺的主要方向。“我们不但否认抽象的绝对不变的政治标准,也否认抽象的绝对不变的艺术标准……我们既反对政治观点错误的艺术品,也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓‘标语口号式’的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。”^①周扬在文代会上的发言针对旧剧改革也延续了这个思路:

在改革旧剧上,一方面要防止急躁态度,另一方面则必须反对不适当的强调(主要是平剧)艺术上的完整性,强调技术上的困难,因而不致突破旧剧形式的那种错误的保守观点。^②

历史证明,之后的数十年间,既反保守又反冒进的“两条战线斗争”在新中国的各项建设中屡有反复,正确回答“什么是社会主义,怎样建设社会主义”,可以说是直到今天仍是共和国的建设者不断探索的重要命题,作为社会主义的重要组成部分——社会主义文艺当然也不例外。正像西蒙诺夫在1949年所介绍的苏联社会主义文艺建设经验,被马彦祥认为是对古典戏剧“十分精辟的见解”:

十月革命后我们苏联艺术工作者中间发生过一种偏向,那是反对革命前一切东西,认为沙皇时代、资本主义时代的东西都要不得。他们要求在一块清净的土地上建立崭新的东西。可是他们忘记了一件事,那就是在沙皇时代,在资本主义时代,也有人民存在。中苏两国都有丰富悠久的历史,我们不应一概否认旧的东西,而应该分析旧的东西,把历史回顾一下,从那中间找朋友也找敌人^③。

不过,在中华人民共和国建立之初,政治、军事上的全面胜利总是容易使得胜利者——决定“保存”和“抛弃”标准的“中国同志”——认为政治标准就是第一位的,且是

① 《毛泽东选集》第三卷。

② 转引自马彦祥《致梅兰芳的一封信》,马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。

③ 同上。

一定能够以最快的速度(也可以说是“急躁的”)胜利改造一切的;而认为在“旧的东西”里,总是“敌人”多于“朋友”。

直到1954年,关于如何进行戏剧改革的问题,和梅兰芳一起讨论的人们对于产生“急躁”和“不敢突破”的原因开始有了较之前更为深入的分析。

老舍说,懂得一点业务,无论是内行还是票友,就容易保守,因为他们热爱戏曲;不懂业务的人就容易粗暴,因为可能没有对业务的热爱,就会觉得非改不可,甚至不惜用行政命令的手段。对业务不懂而要改革,就容易粗暴,矫正的办法就是深入学习。这就又跟演员们的合作问题联系起来了,戏改如果脱离了群众,就很容易走到粗暴的路上去。^①同时,马彦祥认为:“京剧舞台艺术已经形成了一个完整的体系,不能随随便便的改,这个意见我完全同意。所以我认为,对于传统剧目的演出,不妨尽量保留其原来的形式。”^②在同一篇文章里,他还提出:

至于怎样改法,我想可以引用斯大林同志的一段话来加以说明的。斯大林说:“在我国社会主义条件下,经济发展并不是以变革的方式,而是以逐渐改革的方式进行的,旧的东西并不是简单地被废除干净,而是把自己的本性改塑得与新的东西相适应,仅仅保持着自己的形式,至于新的东西也不是简单地消灭旧的东西,而是渗到旧的东西里面去,改变旧东西的本性和机能,并不破坏它的形式,而是利用它的形式来发展新的东西。”(见“苏联社会主义经济问题”答诺特京同志)这段话如果应用在京剧艺术的改革上,那就是:必须在京剧原有的基础上来推行改革,不是抛弃原有的基础,抛弃原有基础就必然会整个破坏原有形式。是改革,不是全部另起炉灶。原有形式在适应新的东西时,他的形式必然会有所改变,但不是全部改变。这也正是毛主席所指示我们的“推陈出新”的意思。

“不抛弃原有的基础”,不“整个破坏原有形式”,“原有形式在适应新的东西时,他的形式必然会有所改变,但不是全部改变”。笔者认为,“‘移步’而不‘换形’”正符合了这个分析的逻辑。

1962年纪念梅兰芳先生逝世一周年时,田汉先生在《追忆他,学习他,发扬他!》^③的纪念文章中说:“梅兰芳同志不只是一位卓越的表演艺术家,也是一位戏剧理论家。”他赞赏“梅兰芳同志对戏剧改革不采取大刀阔斧的办法,而宁愿从一点一滴的量变到面目一新的质变,也是走群众路线的缘故。他怕一时改的太大了,群众感到‘面目全非’,不能接受,而一点一滴地在不知不觉中改了,群众就没有意见了”。有学者认为:这应当看作是田汉对梅兰芳戏剧理论,特别是“移步不换形”理论的肯定。^④显然,“从一点一滴的量变到面目一新的质变”,“不采取大刀阔斧的办法”,可以作为“‘移步’而

① 老舍《谈“粗暴”和“保守”》,《戏剧报》1954年第12期。

② 马彦祥《是什么阻碍着京剧舞台艺术进一步的发展》,《戏剧报》1954年第12期。

③ 见《人民日报》1962年8月9日。

④ 马明捷《确立京剧改革的指导理论——“移步不换形”》,毛时安、蔺永钧主编《传承与发展——第四届中国京剧艺术节研讨会论文集》,第70~79页。

不‘换形’”另一很好的注脚。

曾经旗帜鲜明地要把“旧剧”彻底“换形”为“新歌剧”的阿甲先生,其观点与三十多年前相比,也有了较为明显的变化:

……常讲戏曲的特点不能改变。戏曲有本质的特点和非本质的特点,本质的特点带有稳定长远的性质,非本质的特点带有流动暂时的性质。戏曲舞台对时间和空间的处理,表演有各种程式,这些都是带有本质特点的性质,它既可表现历史生活,也可以表现现代生活。可是,在运用这些特点的时候,不可能没有突破。^①“非本质特点”是“流动暂时”的,而“本质特点”是“稳定长远”的,这两个特点的分类庶几可以对应“移步”和“不换形”。当然,不断地“运用这些特点”时,也会在一个自然的量变过程中出现质变的“突破”。

量变经过积累达到质变,也是一个关于事物发展的哲学论断。但在量变与质变发生转化的过程中,还有一个起到决定性作用的范畴,那就是度。而度是最难把握的。2011年4月27日,年过九旬的中国戏剧家协会顾问、戏剧评论家刘厚生先生在接受《中国文化报》记者采访时提到:

梅兰芳大师曾说“移步不换形”,这句话现在常被误解。我以为应当研究梅兰芳40年的舞台实践,就是“移小步不换大形”。大形看起来没换,小步子一步一步地走,这儿改一点,那儿改一点。移小步不换大形是正确的,但是小步多了之后,它就要变,就是量变到质变,那就变大形了。我们现在要做这些工作。

以笔者的理解,假如说“‘移步’而不‘换形’”的舞台实践是“移小步不换大形”,那么梅兰芳一生都是在不断追求准确把握京剧艺术改革的量变与质变之间的“度”。

小 结

饶宗颐先生引法儒阿里·玛扎海里所著《丝绸之路》一书中源自摩尼教徒的说法:“除了用双眼观察一切的中国人和仅以一只眼来观察的希腊人之外,其他的所有民族都是瞎子。”他想说明的是:

使用双眼可以观其全体,使用一只眼则长于概括。简单的说是全象与抽象的区别。前者照顾到全面的事实,后者注意事实的某些特征,加以概括性的说明。……中国人是十分务实的民族,其传统的思想方法,所重在“事”,认为理寓于事,不随便离事而言理;希腊人则不然,统事于理,喜欢做出抽象理论,企图拿来证明一切的事实。……中国历史上的学人不太热心追求纯粹理性的抽象理论。他们不太喜欢去造论,并不是没有这种能力,而是惯用双眼,来照顾事实。而不敢使用一眼,以免抹杀事实,用佛家的语言来说是要做到“事理无碍”、“事事无碍”,能

^① 阿甲《搞现代戏 锲而不舍——写在党庆六十周年之际》,《人民戏剧》1981年第8期,转引自刘琦《“移步不换形”理论原则的实质》,《京剧与现代中国社会:第三届京剧学国际研讨会论文集》下卷,第661~662页。

否真正做到还值得研究。^①

在名实未必相副之时,名实之辩有时难免“屈事以就理”^②;在笔者看来,马少波先生晚年所说的“移步而不换形的事实真相”就是梅兰芳说了错话,因为他只要一说到“形”,就是指“形式”;只要一说到不“换形”,就是固守“形式”;只要一说到固守“形式”,就是拒绝彼时如火如荼的思想改造。惊动中央领导,让梅兰芳“亲自订正”,虽以小会发言“化之”,仍然掩盖不了已经“上纲”的事实本质。否则,梅兰芳在“圆满成功,皆大欢喜”^③的座谈会上做“诚恳的自我批评”^④之前,就不大会“精神很紧张”^⑤、“有两三个晚上没睡好觉”^⑥。

其实,在“‘移步’而不‘换形’”最初提出之时,批评的主体们都根据各自对当时形势的判断,站在各自的立场解读。今天,我们仍然可以用现时的形势和立场(当然,还是要立足于史实和逻辑,而不是立足于时代优越感)来解读“‘移步’而不‘换形’”,谁更接近梅的本意,可由后来者来判断和解读。梅不是理论家,揪住他的文字做文章,无论是当时的新文艺工作者和领导者,还是今天的学者,就是得到了一时的口舌之快,也胜之不武,更何况,还可能“屈事以就理”。张颂甲先生在不同时期有过三篇回忆文章,^⑦在事实叙述上内容相差无几,但在具体用语和评论上有些微调,尤其是在第三篇《梅兰芳天津滞留记》中这样写道:

梅先生一生为京剧事业呕心沥血,有着丰富的实践经验;他的出众表演天才,把京剧艺术推向高峰。这样一位京剧大师,提出的改革京剧意见自有其合理性,理应珍视,并很好地吸收其合理部分,加以继承和发扬;即使有某些不当之处,也应从团结的愿望出发,理性地进行讨论,决不能动不动就点名批判,说谁是“革命”的,谁是“不革命”甚至是“反革命”的。特别是学术理论问题、意识形态领域的问题,更不能随意扣帽子,以势压人。^⑧

在1949年这个历史社会背景复杂的时代,对待梅兰芳这样一位“旧文艺界有成就的朋友”“即便有”的“某些不当之处”,是以张颂甲帮助修正的方式,还是以请其“在会上做诚恳自我批评”的方式,是以果断的、“急躁的”方式,还是以慎重恰当的方式,当时的人们、后来的人们、今天的人们可以根据自己的理解来做出时代解读。要尊重梅兰芳的本意和精神,而不是仅纠结于字面,显然即便“不换形式”也不是罪大恶极,又何必过于在意不同观点所引发的负面影响。解读可以很个性化,但任何一种个性化的解读

① 饶宗颐《一眼与双眼》,《文化之旅》,中华书局2011年版,第174~175页。

② 同上。

③ 马少波《戏曲改革漫记——关于所谓梅兰芳提出“移步而不换形”的真相》。

④ 同上。

⑤ 张颂甲《梅兰芳先生蒙“难”记》,蒋锡武主编《艺坛》第一卷。

⑥ 同上。

⑦ 前两篇分别是《四十年前的一桩戏剧公案——梅兰芳发表“移步不换形”主张之始末》(《戏剧报》1988年第5期)和《梅兰芳先生蒙“难”记》。

⑧ 《炎黄春秋》2005年第2期。

如果上升为绝对真理,那么与之稍有不同解读就会沦落为非修正不可的谬误。需要明确的是,尽管梅兰芳做了很多对于艺术经验的理论总结工作,但他毕竟是表演艺术家而非理论家,如果一定要用严密的语言逻辑来论证梅兰芳每一句经验之谈的话,恐怕会起到适得其反的效果。

2010年11月16日,京剧艺术被列入世界非物质文化遗产代表作名录。在这样的时代背景下,我们今天认识“移步不换形”,更应该把“形”理解为艺术乃至非物质文化遗产的内在本体规律,才能够更好地把握和适应新时代发展的各种“移步”。前文已经强调,梅兰芳只是表演艺术家,他对艺术经验的表述与理论家的严谨论证在具体表达方式上有些不同,是很正常的。如果我们从固守艺术规律,而发展不拘成法的角度来看,诸位先贤对艺术的看法其实是高度一致的。

综上所述,“‘移步’而不‘换形’”是梅兰芳一生及其创作集体对于艺术实践的有意识的根本经验总结,也可视为一种对京剧发展具有指导意义的、行之有效的方法论。他提出后,虽然口头上有过收回,但在实际中仍然继续坚定地实践着。对于“‘移步’而不‘换形’”的正确理解与把握,能让我们更加理智地审视和珍视梅兰芳的艺术革新,更加理智地思考如何保护非物质文化遗产,更加理智地走好今后的路。

论爱美剧时期文学与演剧关系的调整 及近代戏剧审美风范的构建^①

南京大学文学院 马俊山

爱美剧时期(1918~1935)是中国话剧努力摆脱传统戏的影响,寻求建设现代舞台艺术体系的重要历史阶段。爱美剧一改文明戏艺人当家的传统,以文学为先导,以作家为领袖,给话剧注入了新思想、新题材、新形象,在与舞台的互相磨合、协调中,逐步形成了个性和写实两大近代戏剧审美风范。剧本风格的多样化与群戏场面的增多,则为导演的诞生和成长奠定了基础。爱美剧文学与演剧关系的调整,不仅彻底扭转了晚清以来的中国戏剧内容日趋空虚、腐朽、没落、僵死的严峻局面,而且刺激了京剧文学(如罗瘿公、陈墨香、翁偶虹等人的作品)的兴起和发展,加速了传统戏的现代化进程,从整体上提升了中国戏剧的文化品位。当然,演剧的能力与水平,也在一定程度上制约着剧本创作所能达到的高度。

据陈大悲说,北京的爱美剧最早演出于1920年9月、10月间,近因是赈灾,远因则是新文化运动的影响。^②转过年,中国话剧史上的第一个爱美剧社“民众戏剧社”成立。这个时候,文明戏尚未完全退出历史舞台,但遭人唾弃已成定局。爱美剧在时间上与文明戏有所重叠,但在思想、艺术上却大相径庭,基本是以反叛的姿态登上历史舞台的。当时,新文化人普遍认为,文明戏的失败有两大原因:一是过早地职业化和商业化,导致艺人唯利是图,自行堕落;二是缺少成文剧本的支撑和约束,演员各显神通,演出支离破碎。文明戏著名演员汪优游在其回忆录中说:“我们那时尚想不到剧本是戏剧的生命,在我的简单的脑筋中想起来,演出成绩的不好,完全是演员太不能演戏。”^③后来《北京实验剧社宣言》也说:“近来这十多年中,中国因为只有在舞台的演作方面活动的人而得不到剧本的文学之补助,以致失败,以致堕落而成为游戏场的点缀品,拆白党的寄生处。”^④所以,他们要双管齐下,把“剧场与文学联合拢来”,以“创造中国的新戏剧”。

其实,早在1914年文明戏的“甲寅中兴”里,即有人注意到剧本的重要性了。剑云《新剧平议》云:“晚近新剧舍春柳派注重脚本外,余皆奉用幕表为演剧之根据,则似脚

① 本文系国家社科基金(艺术类)项目“中国话剧舞台艺术发展史”(05BB018)的阶段性成果。

② 陈大悲《爱美的戏剧之在北京》,《晨报副刊》1922年6月22日。

③ 汪优游《我的俳优生活》(六),《社会月刊》1934年第5期。

④ 《北京实验剧社宣言》,阿英编选《中国新文学大系史料索引》,上海良友图书印刷公司1935年版,第128页。

本无研究之余地矣。不知脚本者,新剧之命脉也,无脚本安能成其为新剧哉。今日不用脚本,皆一般新剧大家程度太浅,不学无术之咎。使新剧不失败,则将来万不可不用脚本。是则脚本与新剧之关系岂浅艳哉。”^①所以,提倡业余演剧,努力编制剧本,就成了爱美剧兴起和发展的必然选择。因而,傅斯年在1918年大声疾呼:“十年以前,已经有新剧的萌芽;到现在被人摧残,没法振作,最大的原因,正为着没有剧本文学,作个先导。所以编制剧本,是现在刻不容缓的事业。”^②同时傅还要求编制新剧本,须取材于社会而非历史,注重写普通人及其日常生活,能启发人思考,反对团圆主义等等。类似的主张,在“五四”时期胡适、欧阳予倩、周作人、钱玄同、刘半农等人的文章里随处可见。

爱美演剧的目的,一是为了启蒙,为了人的觉醒、发展与解放,二是为了建设新兴的现代民族戏剧。许多爱美剧社宣言中都含有启蒙、人道、平民、立人的内容。新中华戏剧协社与民众戏剧社一脉相承,其宣言最具代表性:“戏剧是研究人的一种最简便最明显的方法,手段,或是道路。舞台是人生最精妙的化验器!所以从改造戏剧的路上走去,一直可以达到改造人的路。人改造了,社会自然也就改造了。”“新中华戏剧协社目的就是联合全中华的爱美戏剧家与戏剧社以及一切爱好戏剧朋友,共同提倡与研究近代的,教化的,艺术的戏剧,为创造新中华国剧底预备。”^③陈大悲则把业余与职业看作是吃药与吃饭、反常与正常的关系。吃药是治病,治文明戏和传统戏剧文化之病,治好了病才能更好地吃饭,健康地生活。“我如今所以不提倡职业戏剧的缘故,就是因为我要一心一意提倡爱美的戏剧。从爱美的戏剧中,寻出真同志来,引出编剧与演剧的新欲望来,养成有鉴赏能力的新观众阶级来,做将来职业的戏剧的基础、墙脚、导火线。这就是我今日一心一意提倡爱美的戏剧的目的。”^④郑振铎则说,新剧家“应该保持艺术的独立,不使它成为一种职业。为面包与牛乳而去演剧,这是多么残酷难忍的事呀”,“爱美的戏剧,就是非职业的戏剧。……我万分的相信,我们光明运动的开始,必定是——也许光明运动的终点也必是——爱美的戏剧运动。”^⑤将爱美视作戏剧发展的终极目标未必科学,但强调艺术独立却是现代戏剧主体建设的充分必要条件,没有艺术独立便没有中国戏剧的现代性。

文明戏,艺人是中心,基本没有成文剧本,更没有独立的剧作家。而爱美剧否定了编演合一的文明戏,一方面大力提倡剧本创作,为话剧引进了新作家,注入了新思想,大大提升了它的文化品质;另一方面积极推行学生、职员和工农演剧,从根本上改变了

① 剑云《新剧平议》,《繁华杂志》1914年第5期。

② 傅斯年《论编制剧本》(1918年10月2日),胡适编选《中国新文学大系建设理论集》,上海良友图书印刷公司1935年版,第391页。

③ 《新中华戏剧运动的大同盟宣言》,阿英编选《中国新文学大系史料索引》,第135~136页。

④ 陈大悲《为什么我没有提倡职业的戏剧》,《戏剧》第2卷第1期,1922年1月30日。

⑤ 郑振铎《光明运动的开始》,原载《戏剧》第1卷第3期,1921年7月,转引自郑振铎编选《中国新文学大系文学论争集》,上海良友图书印刷公司1935年版,第427、426页。

剧人的文化属性。“五四”时期,出于启蒙宣传的需要,全国各地仍有不少化装演讲性质的演出。戏剧协社的一些成员如应用卫等,就曾经是少年化装演讲团成员。但是,随着剧本创作的勃兴,业余演剧越来越多地采用成文剧本,化装演讲则越来越少,终至于销声匿迹。

爱美剧编演分离,文学主导,重建了文学与演出、作家与艺人的关系。后来洪深在回顾和总结这段历史时说:“幕表戏的艺术,全是偶然的事。十有九次,是没有把握的。——剧本,遵守剧本,研究剧本,努力编写好剧本。——剧本是戏剧的生命!没有剧本,其余什么艺术,主义,什么与人生的关系,一切都不必谈了。爱美剧与文明戏根本的不同,就是爱美剧尊重剧本,文明戏没有剧本。人们记住了这一点,就可晓得其他艺术上的甚大的区别,乃是当然之事了。”^①

据《中国现代戏剧总目提要》(修订版)提供的资料,从1919年胡适的剧本《终身大事》译成汉语发表,到1934年曹禺的《雷雨》面世,这十五年公开发表的剧本共计一千六百多种。其中绝大多数是话剧,而且是独幕剧。若将时间下限延至1937年抗日战争爆发,上海业余剧人协会实验剧团(“业实”)排定的《上海屋檐下》辍演,新兴的演剧职业化运动亦随之中断,十九年间正式发表和出版的剧本,将近两千两百种。剧本数量逐年增多,从每年几种到几十种,再到一两百种,而且多幕剧从无到有,渐趋成熟。

根据《中国新文学大系》前两个十年(1917~1927,1927~1937)《戏剧集》所收剧作统计,共收剧本五十六种,作者三十九人(不含重复者及“集体创作”)。《大系》所收剧目和作家,都有一定的代表性,据此可知这个时期的剧作者,大致有三种情形。一是归国留学生,如胡适、丁西林、洪深、余上沅、熊佛西、李健吾、田汉、郭沫若等;二是本国大中学生,如陈白尘、左明、章泯、于伶、白薇、向培良、谷剑尘等,其中不少人后来也有长短不等的留学或出洋经历;三是由文明戏转变过来的职业剧人,如欧阳予倩、陈大悲、汪仲贤等。这些剧作者,有的经常粉墨登场,甚至有所成就,如洪深、汪仲贤、曹禺、李健吾、欧阳予倩,有的以写作为主,不太关注舞台,很少参与演戏活动,如郑伯奇、袁昌英、阿英等。教育背景则多数与戏剧无关,只有洪深、余上沅、熊佛西等极少数人,接受过系统的现代戏剧专业教育。尽管教育背景不同,与舞台的关系也有亲疏之别,但是由于剧本成为演剧的基础,所以这个时期话剧的舞台艺术,基本都是在剧本的激励和规约之下发展的。剧本的作用主要表现在价值观念、审美标准和艺术形态三个方面。

首先,使演个性成为表演艺术的最高标准。在“五四”新文化运动中诞生的话剧剧本创作,确立了个性主义(或称“个人主义”)的价值观,表现个性,提倡个性,追求个性,讴歌个性,成为中国话剧的基本价值观念。在《中国新文学大系戏剧集导言》里,洪深曾将“五四”新文化运动提倡的东西概括为:政治上的民主主义,科学上的经验主义,经济上的自由竞争,总之一是“打破封建势力的枷锁与束缚的个人主义”。就话剧创作而言,从《终身大事》、《卓文君》、《获虎之夜》、《打出幽灵塔》、《孔雀东南飞》等,到大型多

① 洪深《从中国的“新戏”说到“话剧”》,《现代戏剧》1929年1卷1期。

幕剧《雷雨》，尽管经历过各种各样的尝试和曲折，但这个时期的话剧创作，始终贯穿着一条个性主义的思想红线。剧中人，从田亚梅、卓文君、莲姑、郑少梅、兰芝到繁漪等，形成了中国话剧史上一个独特的人物系列。人格独立和个性解放既是这些戏剧人物的共同追求，也是作家们的共同思想基础。因而，如何创造个性化的人物，表现个性解放思想，就成为这一时期表演艺术需要解决的核心问题。当然，对演员的评价，也就与人物个性的创造联系起来了。打开当年刊发剧评较多的北京《晨报》和上海《申报》、《时报》等，便不难发现对话剧演员和演技的评价，基本都是根据他们扮演人物的能力，即是否演出了人物的个别性与特殊性而言的。

1924年，戏剧协社在上海公演《少奶奶的扇子》，是中国话剧舞台艺术发展史上的一件大事，不仅轰动一时，而且影响深远。有署名“冰伯”者《评〈少奶奶的扇子〉》称：

王毓清女士的徐少奶奶，极合身份，极像一个温柔时髦的妇人，伊于拒绝子明要求请金女士的神情，描摹女子嫉妒神情也很像。

谷剑尘君的徐子明有少年老成之慨，说话甚好，举动比较稍欠活泼。

洪深君的刘伯英，演来最好。他走上场就自命为坏人，处处含着“真”的表现，毫无隐讳。^①

1925年，北京、天津等地的爱美剧团纷纷移植上演该剧。从当时发表的诸多评论来看，观众首先还是从个性的表现来评价演出成败的。如佛传的《谈谈女师大的〈少奶奶的扇子〉》^②，评演作，论化装，说剧情，非常细致周到，但核心只有一个，就是如何深入、贴切地表现人物的个性。而传统剧评，并不看重演员演什么，而是把演员本人的色相、扮相、嗓子、身段之类天资和技艺，作为评价演艺好坏高下的标准。二者的区别显而易见。

《雷雨》的创作和演出，更能说明问题。1933年曹禺写《雷雨》的时候，唐槐秋的中国旅行剧团尚未成立，演戏的主力还是爱美剧团。所以，作者在序中非常详细地剖析了八个剧中人的个性，并对表演方法提出了极为专业而又中肯的建议。1936年作的《日出》跋，仍然沿用了这一做法，以后的几个戏便不再这样做了。因为，话剧已经走上正规化、职业化的道路，舞台艺术也渐趋成熟，并且有了国立剧专等专业院校，作家拿剧本作表导演教科书的时代已经过去了。1930年代，中国有不少著名演员，如唐若青（四风）、姜明（鲁贵）、赵慧深（繁漪）、凤子（陈白露）、王莹（翠喜）等人，都是以对曹禺戏剧角色的个性化表演而成名的。因为戏毕竟是活在舞台上的，文学只是戏的基础，戏剧审美活动最终需要在剧场里完成。

文学中的个性，需要通过演员的表演呈现在舞台上，转换为舞台艺术的美学风范。因此，如何在舞台上创造个性化的人物形象，就成了爱美剧演出的最大艺术难题。围绕这个问题，大体形成了两种解决方案：一是以戏剧协社为代表的性格化表演；二是以

① 冰伯《评〈少奶奶的扇子〉》，《时报》1924年5月5日。

② 见《晨报副刊》1925年3月26日。

南国社为代表的本色表演。在话剧表演走向个性的过程中,无论性格派还是本色派,基本都是从零开始,没有师承,缺乏经验,只能通过演剧,一步步地探索,一点一点地积累,付出了外人难以想象的艰辛和努力,慢慢成熟起来的。这个成长过程,需要一篇大文章来梳理。

其次,推动舞台艺术走向写实主义。随便翻翻这个期间的剧本,便不难发现,开头一般都是对戏剧发生的时间、地点和具体环境的提示与描写。即便是田汉那些充满浪漫气息的剧作,亦不例外。因而,其舞台呈现方式也必须尽量写实,即以生活化的布景、道具、音响、效果等艺术手段,将戏剧动作限制在有限的时间和空间之内,使之有形有色,可听可看,按照生活的逻辑融为一体,仿佛真的一样。这就是所谓的舞台幻觉,它既是舞台艺术的整体追求和演员的内心体验,也是观众看戏时的心理感受。眼见为实(真)的审美观与有限时空舞台观的建立,深刻地影响着话剧舞台艺术的建构。尽管剧本创作中的象征主义、表现主义以及舞台设计上的条屏布景、开放舞台、构成主义等现代主义思潮,都对爱美剧演出产生过深浅不同的影响,但爱美剧舞台艺术的主流始终是写实的。

显然,这是一套全新的戏剧审美和艺术创作规范,它推崇经验而排斥幻想,带有明显的经验主义色彩,这跟近代以来中国人努力睁开眼睛看世界、看人生、看世相的思想觉醒有密切关系。“五四”时期,刘半农、周作人、钱玄同、胡适、傅斯年等人批判旧戏和文明戏,首先把矛头指向其程式化的舞台艺术,如脸谱化的人物造型,极端夸张的唱念做打等等,究其原因,还在于真实性问题。

在他们看来,传统戏的舞台艺术是类型化、装饰化、平面化的,人的复杂性和历史性,被一套套固定的戏剧程式给遮蔽住,或消弭掉了,演艺成了瞒和骗的“玩艺儿”,而非真正“人的戏剧”。“那么,如其要中国有真的戏,这真戏自然是西洋派的戏,决不是那‘脸谱’派的戏。要不把那扮不像人的人,说不像话的话全数扫除,尽情推翻,真戏怎样能推行呢?”^①也许,钱玄同的这段话今天读来不无偏见和过激,但放在当时的历史情境中,面对传统戏剧文化的强大压力,非此便不足以作为话剧艺术的成长开辟道路。那么如何才能让观众看到生活的真相呢?傅斯年的《我的戏剧改良观》^②,给出了一个具体的回答,那就是改抽象为具体,由模仿程式到模仿生活,并且提出剧本创作的六项原则:从社会中取材,反对大团圆,贴近日常生活,写普通人,写人的复杂性,能启迪思想。总归是写现实生活,写普通人,让人们看清自己和这个世界,而不是把他们勾引到一个幻想的世界中去。在傅斯年写这篇文章的时候,《终身大事》和《新村正》尚未发表,他还找不到一个成文剧本来支持或印证自己的想法。至于通过演出将这种写实主义戏剧观迁移到舞台上去,转换为一套制造生活幻觉的艺术体系,则更在1920年以后了。

① 钱玄同《随感录》(十八),《新青年》第5卷第1号,1918年7月15日。

② 见《新青年》第5卷第4号,1918年10月15日。

再次,剧本既规制着演剧风格的统一,也激励其走向成熟。1918年以后,个性化、写实性的成文剧本的创作和演出渐成风气,其中有两大难题逐渐浮出水面,一是演出风格与文学形态的调适,二是群戏场面的调度处理,也就是后来张骏祥《导演术基础》中所说的“格体”和“绘意”问题。

杂剧、传奇本来群戏场面就不多,京剧武戏又有各种程式管着,所以比较容易形成统一的演出风格。话剧则不同,因为剧本是高度个性化、写实性的,根本无法装入传统戏的程式套路,而且还有悲剧、喜剧、正剧之类的形态区分,统一起来就更难了。所以,导演在这个时期出现,就成了顺理成章的事情。文明戏不需要导演,因为它采用的是传统的名角挑班制,老板或名角在一定意义上就是导演。当然,更深层的原因,则是文明戏的审美观和舞台观仍未彻底摆脱传统戏的阴影,一人一事,一线到底,草蛇灰线,伏脉千里,因果报应,善恶昭彰,正义永恒,大团圆,剧情和人物都是公式化、概念化的,演出是否成功,全赖演员的即席发挥,根本不需要另设一个统揽全局的导演。而1918年《新村正》的成功上演,以及1924年《少奶奶的扇子》的空前巨献,让人们看到了导演在演剧中的巨大作用,人们把大量赞美之词奉献给张蓬春和洪深,实在是情理之中的事情。这两个戏都包含着较多群戏场面,而且一个悲剧,一个喜剧,舞台调度和风格情调的统一,不是轻而易举就能做好的。如果没有导演的统一设计和严格调教,任由一群业余演员各行其是,这两个戏非但做不好,能否做出来都是个问题。

但是,当时人们并未特别留意,这两个戏都是导演直接编制或改译的。一身而兼二任,大大缩短了从剧本到舞台的距离,使得戏剧形态与演剧风格很容易就取得了一致,所以他们成功了。陈大悲、熊佛西、余上沅、欧阳予倩、田汉、袁牧之等人也曾执导过自己写的戏,演出效果都比较理想。不过,这种情形在爱美剧时代毕竟数量有限,更多时候剧本创作与演出是分离的。演出如何完整呈现剧作的审美形态与艺术风格,就成了大问题。从当时的报章杂志所发表的各种剧评来看,这个时期的演出,有导演和没导演不一样,导演水准的高下,能力的大小,结果也不一样。至于那些临时拼凑的社团,把好端端的戏演坏了、演砸了的情形,更是比比皆是,不胜枚举。因为参演人员绝大多数都没有经过专业训练,^①所以导演的任务之繁重和工作之艰难是可想而知的。相对而言,经过洪深革命的洗礼,1925年以后的爱美剧演出,有导演的越来越多,相应地演剧的整体性亦有所提高,剧本风格对舞台形象的规制,对演技的促进,对布景设计的要求,也越来越强。

剧本创作以规制演剧的独特方式,推动着演剧水平逐步提升。反过来说,演剧所能达到的实际水平,也严重影响着剧本创作的发展。爱美剧时期的作品,基本都是独

① 不能说是全部,因为毕竟还有北京人艺剧专和艺专戏剧系(后改北平大学艺术学院戏剧系)等专业教育机构在培养和训练话剧表演人才。不过,由于办学水平低下,即使这些科班学生演剧,也显得很业余。例如,1926年2月15日,以艺专戏剧系学生为主的美生社,在新明剧场上演《获虎之夜》,尽管排演时有教师指导,但还是因为演作太随意,太业余,舞台形象支离破碎,而受到观众的严厉批评。见李治璞《也算是剧评》,《京报副刊》1926年2月18日。

幕剧,而且是喜剧,悲剧不多,而且多数出于田汉和白薇等少数作家。真正的大型多幕剧,直到1934年才出现。这是为什么?首先是大型剧目的演出机会少。节庆、集会、募捐之类活动,一般都包含多项内容,留给演戏的时间有限,只能演出独幕剧。其次是演作力量不够,即使有机会,也没能力排演角色众多、布景复杂的大型剧目。第三,观众是带着文明戏的眼光来看爱美剧的,他们要娱乐,要噱头,要放松,要喜剧。第四,爱美剧与文明戏的剥离,是一个相当漫长的过程。虽然文明戏正在退潮,但其影响已经深入人心,不会轻易消除。所以,早期的爱美剧演出中,仍然残留着大量的文明戏做派,如男扮女装,动作程式化,演员各行其是,为了取悦观众而胡乱穿插一些噱头等等。因此,陈大悲和欧阳予倩的某些剧作,如《爱国贼》、《屏风后》等,残存着一些文明戏的审美情调和表现手法,也就不难理解了。当然,这是就舞台艺术对创作的制约而言的。从创作本身来说,当时的作家们大概还不具备写大戏的艺术思维能力,理性主义也在一定程度上限制了悲剧的创作。这些主客观因素合在一起,造成了爱美剧时期独幕喜剧创作一枝独秀的历史景象。下述两件事,也许更能说明问题。一个是洪深写《赵阎王》,另一个是袁牧之写《两个角色演的戏》(独幕剧集)。

洪深1922年从美国回来,想演戏却苦于找不到合适的剧本,也找不到女演员,所以只好自己写了个没有女角的剧本《赵阎王》来演。时间是1923年,剧场是笑舞台——文明戏的最后一块阵地,同时还请了几个文明戏演员——秦哈哈、李悲世、李天然、傅秋声等给他配戏,结果失败了。失败的原因很复杂,首先是表现主义问题,其次是演作问题,第三是观众接受问题。刚刚兴起的表现主义,在欧美尚属先锋,在中国更是前所未见,艺术审美太超前了。就舞台呈现而言,演出者缺乏必要的技术积累,特别是无法用布景、音响、效果等手段,使人物的幻觉和心灵外化,而以自白或独白为主。对此,观众缺乏必要的审美准备与艺术期待,根本看不懂演员在做什么,演员也无法跟观众交流,演出是彻底失败了。据后来洪深回忆,有评论说剧中人赵大是个精神病,甚至有人写信给他,骂作者也是个精神病。“这使他在以后的创作中,有意地背弃了现代主义而趋向于现实主义,这种创作方法的选择几乎影响了洪深一生的戏剧活动”^①。

袁牧之有很高的艺术天赋,读中学的时候就开始演戏,先后参加过戏剧协社、辛酉剧社、剧联等爱美剧社团,主演过《酒后》、《狗的跳舞》、《五奎桥》、《万尼亚舅舅》等舞台剧,因其擅演各种性格的人物而被誉为舞台上的“千面人”。1930年代,袁牧之进入电影界,在《桃林劫》、《风云儿女》、《都市风光》、《马路天使》等优秀影片中担任主演或编导,对中国电影艺术有重要贡献。1920年代,袁牧之在舞台上演戏的时候,经常苦于找不到合适的对手,或者找不到女演员。为了便于演出,也有利于磨炼演技,培养演员,他自己动手编写了一系列只有两个角色,一般不用女角的独幕剧,其中的一部分结集为《两个角色演的戏》。由此可见,爱美剧时代独幕剧创作一枝独秀的局面,很大程度上是由业余演剧的能力与水平决定的。

① 陈美英、宋宝珍《洪深传》,文化艺术出版社1996年版,第81页。

多幕剧创作是否也跟演剧的发展有关呢？答案是肯定的。一个简单的事实是，中国话剧史上的大型多幕剧，直到1930年代中期，演剧达到一定水平时才呱呱坠地。曹禺的《雷雨》是中国话剧史上第一个大型多幕剧，1933年开始写作，1934年发表。以前，曹禺已经在南开新剧团及清华剧社里，主演过《娜拉》、《争强》、《财狂》等大戏，积累了丰富的舞台和剧场经验，吃透了近代剧的审美特性，所以才能写出《雷雨》这样的作品。其他较早写作大型多幕剧的作家，如李健吾、田汉、洪深、夏衍、陈白尘等人，也都是跟清华剧社、南国社、戏剧协社、复旦剧社、艺术剧社之类有能力排大戏、演大戏的社团一起成长起来的。可以说，演剧的水平严重制约着创作的规模与高度。没有好剧团，难有好编剧，没有好编剧，好剧本又从何而来呢？即使偶然冒出个把好剧本来，也演不了或演不好，难免被历史湮没的命运。

但历史总是在不平衡中寻求平衡，在各种元素的互动中向前发展的。当话剧创作达到一定的艺术审美高度，并突破已有演剧水准的时候，必然要求演剧方式和演剧能力的改变与提升。到1930年代中期，随着话剧创作能力的迅速提高和市民文化要求的日益增长，业余演剧越来越显得捉襟见肘，力不从心了。在爱美剧的尽头，一种全新的职业化演剧正在悄然兴起，它将引领话剧文学迈向新的历史高度。

2008年8月初稿，2013年8月修订

1920 年代中国话剧的民众之结： 从底层叙事到革命叙事^①

浙江师范大学文化创意与传播学院 陈爱国

受近现代启蒙思潮的影响,1920 年代中国话剧一直存在一个重大“心结”,就是民众整体思想文化素质如何提高的问题。按照启蒙先驱者的认识和设计,只有对广大底层民众实施有效的启蒙,国民程度不足的问题才能得到真正解决。这使得 1920 年代话剧积极开展底层叙事,对底层生活的审视渗透着悲悯与批判的人道情怀和人文精神,而这种复杂眼光本身也值得反思。同时,由于理论认识和底层出路等种种原因,1920 年代的底层叙事在后期发展、转化为革命叙事,给“人的戏剧”带来了复杂影响,强化了戏剧的政治革命意识。

一、底层叙事兴起的历史原因

所谓“底层叙事”,指对广大底层社会生活与人生命运的事件的叙述。那么,如何认识 1920 年代话剧的底层叙事呢?话剧的底层叙事,是中国近现代思想启蒙的产物,是时代的选择。对底层生活的关注是 1920 年代话剧创作维度的拓展,开始了 20 世纪中国戏剧叙述底层经验的历史。其原因主要有三:

1. 底层被看作是一种强大的革命力量。底层被看作是革命力量,是在 19 世纪末 20 世纪初才真正进入知识界的话语言说。戊戌变法失败后,启蒙先驱者认识到朝廷和上层统治阶级的弊端,开始注重国民思想启蒙,认识到底层社会对于政治革命的重要性。在梁启超“新民说”等言论中,被启蒙的国民是包括底层在内的广大民众,而且大多认为要祛除其劣根性,提升国民思想文化素质,解决国民程度不足的问题。到“五四”时期,先驱者也强调对底层实行教育,强调“兴民力”。李大钊等人还受共产主义思想和俄国十月革命的启示,提出“劳工神圣”,将底层看作是政治革命的主力军。

2. 底层被看作是一个自由平等的公民群体。受霍布斯“社会契约论”、卢梭“民约论”等思想的影响,“五四”先驱者大多认为底层是享有独立人权的个人,享有“人”和“公民”的资格,对待他们必须祛除等级贵贱的眼光;特别是日本新村运动、托尔斯泰泛

① 基金项目:南京大学人文社会科学“985 工程”改革型项目“二十世纪中国戏剧研究”(项目编号 NJU985J04)阶段性成果。

劳动主义等思想的影响,有的人将社会发展的中枢和动力放在底层百姓身上,主张由下而上地开展社会改革。刘半农认为,“以知识之高下,辨别上等下等”是不科学的,因为知识之高下的划分本身是不科学的。^①周作人提出“平民文学”,其政治思想基础是“中国现在成了民国,大家都是公民”,“只有一律平等的人类”。^②

3. 底层知识分子阶层的崛起。自清廷废除科举制度、普遍兴办现代学堂后,大量的底层子弟接受较高的文化教育,而且可以出洋留学。这些底层出身的知识分子进入文化教育界后,一般也将底层经验带进话语语言说的层面,成为底层话语的重要发言人。底层出身的知识分子对底层生存境况自然甘苦自知,希冀从人道主义和社会发展的角度予以改变。无论是“厌乡”还是“恋乡”,1920年代的他们毕竟集中性地发出了底层的声音。

关于底层戏剧的创作,1920年代最重要的理论言说是周作人的“平民文学”的主张。他在《人的文学》中提出“人的文学”和人道主义思想后,接着又撰写了《平民文学》一文,提出“平民文学”的概念。^③归纳起来,他强调四点:一是底层叙事“应以普通的文体,记普遍的思想与事实”,而且“只应记载世间普通男女的悲欢成败”。即叙述对象应是广大底层人物的社会生活与人生命运,语言文字应通俗易懂,思想内容应具有普遍性、代表性。二是底层叙事“应以真挚的文体,记真挚的思想与事实”,而且“只须以真为主,美即在其中”,即语言文字应感情真挚,思想内容应具有客观真实性,做到客观真实,自然就有美感。三是底层叙事绝不是“通俗文学”和“慈善主义的文学”,即作者应具有主体意识,渗透着自己的人文关怀与文化批判的精神。四是底层叙事“不是专做给平民看的,乃是研究平民的生活——人的生活——的文学”,即底层戏剧作为“人的戏剧”,应将底层当作“人”进行考察,其接受对象也应是各个阶层的观众和读者。

可以看出,周作人从思想内容到语言形式,从创作主体到接受主体,对底层戏剧(“平民文学”)作了比较全面、系统的阐述与规定,而且特别强调剧作家要把握好“度”,尽量做到底层立场和知识分子立场的协调、统一。

二、底层叙事对“人的戏剧”的拓展

那么落实到具体的戏剧创作中,剧作家是如何开展底层叙事、拓展“人的戏剧”的呢?

首先,揭示底层艰难贫困的生存状态,体现出强烈的人道精神与怜悯色彩。进入戏剧视野的底层人物主要有人力车夫、农民、工人、瓦匠、刽子手、皮匠、佣人、裁缝、渔夫、江湖艺人、乞丐等,谱写着小人物的生活史,尤其揭露其“被侮辱与被损害”的悲惨境遇。一批反映人力车夫题材的戏剧作品应运而生,大多是描述人力车夫的奔跑劳

① 刘半农《中国之下等小说》,《北京大学日刊》1918年5月21日。

② 周作人《平民文学》,《每周评论》第5期,1919年1月。

③ 同上。

累、生活酸楚,投以人道主义的怜悯,胡适甚至主张要“研究人力车夫的生计”,不去“高谈社会主义”^①。人力车夫的来源大多是破产农民、城市贫民,他们都是处于现代中国社会结构的底层,是“负重的牛马”。仅是直观地看,拉车者与坐车者就显示出社会等级、身份的差别,这种“人力车意识形态”在国人心目中可谓根深蒂固。陈绵的《人力车夫》中,一边是母女生活的凄苦无助,一边是父子为社会强势所欺辱,集合性地展示恶劣社会环境下底层生活的悲惨场景,以图迅速激起社会的愤慨与关注。欧阳予倩的《车夫之家》中,车夫儿子、女儿都遭受凌辱,还有巡捕前来催他们搬家,作恶使坏。新旧军阀的连年混战也给底层民众带来生活的动荡、心理的恐惧和人生的伤痛。陈大悲的《虎去狼来》、田汉的《江村小景》、咏秋的《流离恨》等作品即是揭示和控诉军阀混战对底层民众的伤害,特别是对底层出身的兵士的人性的扭曲与戕害,他们陷入疯狂,错乱中连自己的亲人也加以杀害、侮辱。但是从艺术表现上看,多数戏剧家没有客观冷静地描述底层日常生活,似乎缺乏这种耐心;他们需要的是揭露、宣传、鼓动、呼号,因而选择走“集束惨剧效应”的路子。这些揭示底层艰难贫困的生存状态的话剧并非一种典型创造,难免技术幼稚,表意平实,枝蔓过多,大多具有“社会观感”、“采访通讯”、“历史文件”的性质。这是历史使然,也是文艺创作的“前期幼稚病”。尽管艺术上参差不齐,这些戏剧作品都揭示“损不足以奉有余”的社会丑恶现象,体现出强烈的人道精神与怜悯色彩。有的剧作家还运用宗教意识表达对人类苦难的悲悯情怀和生命关爱。这种宗教意识作为人道主义潮流的一个影响源,“特别表同情于‘下层的’和被忘记的阶级”,目的还是要“拯救人们(特别是贫贱的人们)的灵魂”^②。

其次,同情底层的情爱诉求,关注他们作为“人”应有的追求理想爱情的权利。1920年代话剧的情爱诉求主体大多是小资产阶级知识分子,在充满禁闭体验的家庭中如何追求婚恋自由、妇女解放和个性主义的价值。这与剧作家大多是小资产阶级知识分子的文化身份有关。受民主平等的时代思潮的影响,他们也将情爱诉求的目光投向底层的男女青年。就社会实际情形而言,话剧可以表现“丫环的诱惑”^③,如《金丝笼》、《访雯》中富家子弟与漂亮女仆相爱,将作为底层的女仆当“人”看待,体现出富家子弟/作者的平等精神和人性色彩。但是受男尊女卑的传统因袭和婚姻交易的性别差异的影响,处于社会底层的男性的情爱诉求比任何阶层的女性都要卑下得多,因而话剧最应表现的是“车夫的婚姻”,是底层社会的年轻男性如何追求、获得上层或底层社会的年轻女性,这样才更具有人道主义、个性主义的内涵。陆家继的《车夫的婚姻》中,青年车夫杨志新救了银行经理女儿李笑凌,李父认为车夫和经理都是“人”,没有贵贱之别,同意了女儿的感情选择。在这里,车夫的高尚人格和理想爱情的基础,一是女方

① 胡适《多研究些问题,少谈些“主义”》,《每周评论》第31期,1919年7月。

② [美]约翰·杜威著,傅统先等译《自由主义的前途》,《人的问题》,上海人民出版社1965年版,第103页。

③ 语出[斯洛伐克]马利安·高利克《丫环的诱惑——白薇对宝玉访晴雯的颓废主义叙述》,《海南师范学院学报(社会科学版)》2004年第5期。

思想开明的家长，一是车夫本身是大户人家的落魄子弟，他们的爱情结合似乎是一个“例外”。李健吾的《翠子的将来》中，青年车夫就没有如此幸运，他与茶馆老板女儿相爱，却遭到茶馆老板的极力阻止，只好偷偷劝她出走，跟他到乡下种地。翠子在亲情与爱情、城市与乡村之间徘徊不定，而当得知自己要被父亲卖给阔人家做丫头时，最后决定只身进城做工。我们可以将她的最后决定看作是个性选择，但她事实上抛弃了为自由婚恋而不懈斗争的青年车夫，打破了大团圆模式，体现出人的复杂性。总体说来，由于将底层的情爱诉求置于比较客观真实的现实环境，这些戏剧在感情把握和叙述节奏上比上文反映“损不足以奉有余”的戏剧要好得多，少了一些来自作者的愤激之情，多了一些发自底层的无奈之情。

最后，揭露底层社会具有的国民劣根性，体现出强烈的批判色彩和启蒙精神。“国民程度不足”典型地体现在底层社会，处于社会转型期的1920年代是典型的“阿Q时代”，启蒙者对底层社会爱之深，也恨之切。从人力车夫的角度而言，他们的劣根性也是难免的，如陆家继的《车夫的婚姻》、陈大悲的《“平民的恩人”》、徐公美的《父权之下》中某些作为配角的车夫形象，他们要挟抢劫，调戏妇女，告密敲诈，吸毒堕落，多是一些丧失淳朴本性的地痞无赖。但是真正作为被批判的主角的底层形象，往往是农民、城市贫民、小手工业者这些历史悠久的传统人物类型。洪深的《贫民惨剧》在国民性批判上可谓触目惊心。王一声的悲剧是多重的，一是没有文化，没有主见，容易被坏人怂恿、欺骗；二是思想懒惰，不肯卖力，混不下去就卖老婆孩子；三是死不悔改，怨天尤人，继续被人欺骗，直至被捕。胡也频的《瓦匠之家》中，一家三口也各有自己的致命弱点，吉顺是醉鬼，大嫂是赌鬼，阿红是受气鬼，他们都没有较高层次的精神支柱和人生目的，浑浑噩噩地活着。作者让他们自说自话，相互冲突，写得很有戏剧性和原生性。由此可见，底层形象其实是复杂的、含混的，也许这正是现实的、生活的。出身底层的剧作家对底层的劣根性一般深有体会，给予猛烈的批判和深刻的反省。杨晦尖锐地指出农民性格的顽症性：“你说他蠢吗，他却蠢得好像很精明。你说他愚吗，他却愚得好像很乖巧。他虽然恶浊，却恶浊得很好玩，虽然困苦，却困苦得很有趣。他并不怎样怀疑，因为不但看见大家都是这样，而且知道从他的祖宗父母以来也都是这样。”^①也就是说，他们因袭“祖宗父母传给我们的惯例”而生活，这种国民劣根性对历史发展起着巨大的阻碍作用，因而希望他们能够有“打破因袭的勇气”，“敢于独行其是”，张扬自己的个性和革新精神。这就涉及底层的出路问题，或者说是如何实现底层的现代化的问题。

但是，1920年代话剧的底层叙事至少有两点值得反思：

其一，知识分子的底层叙事到底在多大程度上客观真实地反映了底层生活？1920年代话剧的底层叙事在发扬民主人道精神、维护底层基本利益时，大都保持自己的主体意识。周作人一再强调“平民文学”（底层戏剧）不是“通俗文学”和“慈善主义的文

① 杨晦《沉钟》，《沉钟》周刊第1期，1925年10月。

学”，“并非要想将人类的思想趣味，竭力按下，同平民一样，乃是想将平民的生活提高，得到适当的一个地位”^①，文学家（剧作家）作为“先知或引路的人”要在思想上启发他们，不能在趣味上迁就他们。也就是说，剧作家作为现代知识分子，要以自己的眼光审视劳苦大众的生活，同时对思想文化程度不足的他们进行启蒙、开导。一个无法回避的事实是：“底层是没有话语权的下层群体，他们的思想是被统治阶级的思想过滤和漂染过的，他们的思想从来都是通过代言人来实现的，而在中国乃至世界，底层的形象都是被精英塑造的。”^②由此可见，知识分子的底层叙事往往渗透着一种精英意识，即在关注底层命运，将他们当作社会利益的分配方和历史活动的主体时，有意无意地将自己的想法、观点强加于底层，造成人文理性和民间理性的歧异与冲突，这也可以说是现代思想启蒙的一个文化悖论。《贫民惨剧》中的王一声接连碰壁、受骗、倒霉，直至一败涂地，似乎集所有的国民劣根性于一身，这在很大程度上是剧作家的文化想象所赋予的，按照一般常理，即使最坏的人也会有好的一面，可惜这些都被剧作家忽略、遮蔽了。《获虎之夜》中的黄大傻、《车夫的婚姻》中的杨志新虽然是底层身份，但他们都被打上了知识分子的烙印，是剧作家自己的化身和代言人。这些使得知识分子的底层叙事具有一种不确切性，和底层生活的客观真实还存在一定的距离。欧阳予倩当时就提出忠告：“最要紧的是能够彻底明了中国民众的痛苦情形，亲亲切切地说出来，徒快一时之意，也不过替少数的野心家造机会。”^③但是，无论现代知识分子在多大程度上反映了底层生活的真实，无论底层民众在多大程度上接受了现代知识分子的启蒙，底层叙事的精英意识也还是体现了知识分子强烈的主体意识，是人的现代化与社会现代化的时代主题使然。

其二，知识分子的底层叙事对底层到底应采取怎样的感情态度和价值立场？从以上分析可以看出，剧作家对不同性格的底层人物表示了不同的感情态度，要么是怜悯、同情，要么是厌恶、批判，总的价值立场是人道主义、个性主义。但是底层伦理和民间理性毕竟是复杂的、歧异的，1920年代的剧作家大多注重运用自己的主体精神和生活经验对之进行观照、评判，合则怜之赞之，不合则批之弃之，底层成了他们任意打扮、涂抹的“他者”。一个有趣的现象是，1920年代戏剧和文学在审视人力车夫题材时，往往怜悯多于批判；而在审视其他底层题材时，往往批判多于怜悯。鲁迅的《一件小事》赞扬人力车夫的高尚人格，反“榨出皮袍下面藏着的‘小’来”，近乎神化人力车夫，当然也是呼唤将真诚作为人际交往的基本伦理原则。《贫民惨剧》中的人力车夫尽管被老爷及其走狗欺侮，但比他更悲惨的是赌棍王一声，连人力车夫都鄙视他“又是可怜，又是可气”。其实，人力车夫生活在城市社会的大酱缸中，很多会丧失其淳朴本性，被城市社会同化。有人指出，他们“诈骗乘客是现代上海盛行敲诈勒索之风中的一个典型现象”，“这种不诚实车夫的类型成了城市负面文化的一部分——诸如多重犯罪、恶习、黑

① 周作人《平民文学》，《每周评论》第5期，1919年1月。

② 刘旭《底层叙述：现代性话语的裂隙》，上海古籍出版社2006年版，第19页。

③ 欧阳予倩《怎样完成戏剧运动》，《欧阳予倩全集》第1卷，上海文艺出版社1990年版，第101页。

暗交易、暴力集团，使现代上海以罪恶的城市而闻名”^①。然而1920年代的戏剧家、文学家不是社会学家、人类学家，他们只是人力车的乘客。他们的创作之所以对人力车夫怜悯多于批判，是因为他们一般接触的底层人物大多是日常生活中车来车往的人力车夫，人力车夫热汗奔跑的辛苦场景给了他们强烈的视觉震惊，还有那种拉车者与坐车者的“人力车意识形态”在拷打着他们的社会良心，不忍心批判这些“负重的牛马”。或者说，人力车夫是一个新兴的城市底层群体，缺乏一定的文化根性，不比积淀几千年的农民文化容易辨识、言说。知识分子们对他们的生活往往不够了解，大多只能凭自己一时的直观印象和生活经验进行判断、叙事。到了1930年代，当作家们的社会经验丰富、写作技巧成熟时，就诞生了老舍的长篇小说《骆驼祥子》，成为中国现代文学人力车夫题材的典范作品。而这个认识过程，也大致相当于现代剧作家、文学家底层叙事的成熟过程。

总的说来，由于多种原因，1920年代话剧将创作题材下移至底层，扩大了思想启蒙的客体。底层戏剧作为“人的戏剧”，其叙事注重揭示底层人物的困苦生活和精神状态，往往运用怜悯与批判两种角度去审视底层人物、表述底层经验，渗透着强烈的人道关怀和人文理性精神。它有助于促进国人对底层生存状态的认识，寻求改变现状的出路。但是底层叙事本身也有一些不确定性，值得人们进一步反思。

三、“底层——革命”：政治的角逐

思想启蒙的两个重要向度是伦理启蒙和政治启蒙，二者几乎是同时进行，并且存在交叉现象。革命叙事，即对政治革命情绪与事件的叙述，目的就是政治启蒙。可以说，革命叙事在不同程度上贯穿于1920年代话剧的各种重要价值向度，政治化倾向是在“人的戏剧”的张力结构中逐渐形成，在1920年代后期呈现出初潮之势，直至1930年代发展成为时代主流。革命叙事与“人的戏剧”的复杂关系，是一个值得深思的问题。

从历史渊源上说，革命叙事在很大程度上是由底层叙事转化、发展而来的，即当时所谓“民众戏剧的革命化”的结果。其主要体现如下：

1. 从思想理论上，底层的现代化往往与其政治化紧密联系。在“五四”知识分子看来，底层的现代化有两种模式：一是欧美资本主义的现代模式，对底层持批判、怀疑态度，只能最大限度地为他们争取自由，而不是让他们获得统治权；一是苏俄社会主义的现代模式，夸大底层的革命力量，建立一个底层当家做主的乌托邦社会。无论是从“五四”阵营的分化来看，还是从社会主义的最初倡导来看，1920年代中国都存在这两种现代模式的影响。深受欧美文化影响的胡适倾向于第一种模式，虽然倡导“研究

① [美] 卢汉超著，段炼等译《霓虹灯外——20世纪初日常生活中的上海》，上海古籍出版社2004年版，第86、87页。

人力车夫的生计”,但警惕有人将“民生主义”和“社会主义”、“过激主义”^①联系起来,主张综合权衡地研究具体解决方案,而不是闹革命。他是以一种“治理”的眼光对待底层的。陈独秀则徘徊于两种模式,其重要顾虑就是国民性问题,所谓“卑之无甚高论”,“中国人民简直是一盘散沙,一堆蠢物”,针对工人问题,“我们要明白人类本性的确有很恶的部分,决不单是改造社会制度可以根本铲除的”^②。陈独秀对工人的思想觉悟持怀疑态度,对农民更加不信任,这些反映出他在思想文化层面和政治革命层面之间的割裂、歧异与困惑。李大钊则比较乐观,认为社会主义制度能够改变人的恶性。他说,“须知今后的世界,变成劳工的世界,我们应该用此潮流为使一切人人变成工人的机会,不该用此潮流为使一切人人变成强盗的机会。”^③如果说李大钊最初神化的只是工人,那么毛泽东接着从血的革命教训中将革命主力军锁定在农民身上,通过《湖南农民运动考察报告》(1927)等理论言说,逐步对农民进行神化,底层力量变成革命的主体力量,号召知识分子“到民间去”、“到群众中去”。由于中国国情的特殊性和社会革命的急迫性,底层的政治化和政治的底层化几乎是一回事。受此影响,戏剧的底层叙事很容易变成革命叙事。

2. 从创作实践上看,底层叙事的人物出路很容易与政治化挂钩。底层叙事与革命叙事的交叉经历了一个逐渐演变、发展的过程。近现代意义上的戏剧创作的政治化倾向始于清末民初的“改良戏曲”,梁启超等人将“新民说”的政治理论渗透在历史题材的“革命戏曲”中,几乎完全忽视了底层民众题材的创作。文明戏的政治化倾向主要体现在家庭题材和政治题材中,只有《黑奴吁天录》、《社会钟》等极少的底层题材,而且两剧都将矛头指向“社会的罪恶”,表现出“朴素的社会革命思想”^④。到了1920年代的现代话剧中,政治化倾向渗透于各种题材,如婚恋剧将个性主义与社会改造相结合,家庭剧追求家国同构的隐喻模式,历史剧充斥大我化的英雄情结,哲理剧徘徊于艺术与政治之间,而底层戏剧由于政治角逐的渗透,堂而皇之地发展为革命叙事的主体部分。从底层戏剧的人物出路上看,由于社会经济不发达、作者艺术积累不够等原因,底层叙事很难把握,特别是出路问题,容易走向政治化。甚至可以说,底层问题具有特殊敏感性,关系到国计民生和社会安定的政治问题,使得底层叙事与革命叙事具有天然的密切联系,出现交叉乃至重合。特别是1927年以后政治形势逆转,现代民族国家的政治理想出现重大危机,话剧逐渐出现左翼化,底层叙事也转向革命叙事。一个比较鲜明的价值取向就是向底层民众灌输政治革命意识,“哪里有压迫,哪里就有反抗”,认清社会形势,参加社会革命。一方面是政治革命、社会改造需要话剧底层化,一方面是话剧的观众问题也关系到话剧生死存亡的问题,这些迫使1920年代“人的戏剧”走向底层民众,乃至与现实政治斗争相结合。在没有话剧根基的国度,发展话剧必须经历这一

① 胡适《多研究些问题、少谈些“主义”》,《每周评论》第31期,1919年7月。

② 陈独秀《谈政治》,《新青年》第8卷第1号,1920年9月。

③ 守常(李大钊)《庶民的胜利》,《新青年》第5卷第5号,1918年10月。

④ 陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1989年版,第57页。

不可或缺环节、过程。

3. 从时代趋势上看,由于政治势力的角逐,1920年代后期的底层话语已经发展成为革命话语。作为一种政治需要或时代趋势,革命话语在文艺界逐渐蔓延开来,并以底层话语的面目出现。1922年,社会主义青年团发出号召:“对于各种学术研究会,须有同志加入,组成小团体活动及吸引新同志,使有技术有学问的人才不为资产阶级服务,并使学术文艺成为无产阶级化。”^①用葛兰西的“文化领导权”理论来解释,即它作为一种意识形态权力,要以民众的“接受”和“同意”为前提,“领导者”要对“被领导者”不断进行思想文化教育,这必然要求知识分子作为上层建筑的“活动家”,扮演着使文化合法化的政治功能。1924年,沈泽民指出必须发展“革命的文学”,而“一个革命的文学者,实是民众生活情绪的组织者。这就是革命的文学家在这革命的时代中所能成就的事业”^②。1930年,郑伯奇指出:“中国戏剧运动的进路是普罗列塔利亚演剧。”他的推演逻辑如下:布尔乔亚艺术曾经具有进步作用,但自从进入帝国主义时代,它的进步性就消失了,取而代之的应该是普罗列塔利亚艺术。如此一来,当前戏剧运动陷入困境的问题就出在戏剧家的知识分子本性上,“民众受着无限的压迫,掠夺,屈辱,而我们的先生们苦心孤诣地要给他们些‘爱之花’、‘青春之美酒’。他们能够接受么?他们不接受,便是‘他们浅薄,没理解,而我们的艺术太高了’”^③。指责爱美剧是“布尔乔亚艺术”,严重脱离民众,戏剧家必须转变立场,正视政治斗争,投身于普罗戏剧运动。至于为宣传政治主张而“取消艺术”,这种口号无疑不利于话剧艺术的探索。

再来看话剧界代表人物或社团组织的时代动向。1925年,目击“五卅”运动和群众革命斗争的郭沫若在思想上发生了重大变化。他说:“在现代的社会没有什么个性,没有什么自由好讲。讲什么个性,讲什么自由的人,可以说就是在替第三阶级说话。”^④郭沫若还说:“要发展个性,大家应得同样地发展个性。要生活自由,大家应得同样地生活自由。”^⑤也就是说,个性、自由应该属于广大民众,而不是某个阶级、阶层。在时代趋势面前,革命知识分子必须转到民众的价值立场,去为大众争取个性和自由而“请命”。1929年,南国社到南京公演《古潭的声音》,一个普通士兵看后表示不解和不满,说“我们这些衣不蔽体,食不充饥的人们何须乎这避开现实去求灵魂的东西”^⑥。底层民众的现实需求使得田汉不得不发生转向。他说,自己曾经以为“艺术家在任何政治势力下从事艺术工作,他的自由和尊严是可以保存到某一种程度的”,但是“时局变了,一切更紧张更残酷了,不容我们长久低徊在革命的罗曼蒂克气氛中”^⑦。但是,

① 《中国社会主义青年团与中国各团体的关系之决议案》,《先驱》第8期,1922年5月。

② 沈泽民《文学与革命的文学》,《民国日报·觉悟》1924年11月6日。

③ 郑伯奇《中国戏剧运动的进路》,《艺术月刊》第1卷第1期,1930年3月。

④ 郭沫若《文艺家的觉悟》,《沫若文集》第10卷,人民文学出版社1959年版,第310页。

⑤ 郭沫若《文艺论集·序》,《沫若文集》第10卷,第3页。

⑥ 田汉《〈田汉戏曲集〉第五集自序》,《中国当代文学研究资料·田汉专集》,江苏人民出版社1984年版,第104页。

⑦ 田汉《我们的自己批判》,《南国月刊》第2卷第1期,1930年5月。

戏剧家只有自己对于底层民众生活有彻底的了解,才能创作“革命的戏剧”;只有自己的艺术趣味真正转移到底层民众题材,才能形成一种积极、主动的艺术创造。这种受政治形势逼迫的被动转向,无疑使身为现代知识分子的剧作家处于矛盾、痛苦的心理状态。

必须指出,实际上不同政治力量或社会力量都参加了底层民众和底层戏剧这块阵地的争夺战,都要为自己的理论主张而争夺民心、民力,并非都要创作普罗戏剧,都是革命叙事。“文化领导权”,任何政治力量都可以拿来加以利用。针对国民程度不足的历史问题,要实现国民/底层的现代化,欧美资本主义现代模式和苏俄社会主义现代模式都有权利和机会在中国开展试验。欧阳予倩依靠地方国民政府成立广东戏剧研究所,也更加注意“站在社会前面,代表民众的呼声”^①,称“平民剧”为“戏剧之布帛菽粟化运动”,并创作“平民三部曲”。中华平民教育促进会出版一批平民题材的剧本,积极推进平民教育运动,并支持熊佛西开展农民戏剧运动。这些基本上是欧美资本主义现代模式在底层叙事中的反映,并不是革命叙事,而是具有进步倾向的底层叙事,尽管他们的底层叙事在民众化过程中,与革命叙事一样对“人的戏剧”表现出复杂的态度。客观地说,无论是来自哪个系统的知识分子,其革命叙事或底层叙事只要是有助于提高民众/底层的民主政治意识和思想文化素质,都应该受时代和民众欢迎。

综上所述,由于理论认识的差异、政治形势的逼迫和中国国情的需要等原因,1920年代后期,话剧的革命叙事得到有组织的加强,而且大多由底层叙事发展而来,这有助于推动社会政治革命,提高广大底层民众的思想文化程度,为他们争取做人的权利。只是对于“人的戏剧”建设而言,这无疑是一场严峻的考验,使戏剧创作与政治革命的关系处于十分复杂的状态。

三、革命叙事对“人的戏剧”的坚守与淡化

1920年代话剧(特别是其后期话剧)的革命叙事,到底对“人的戏剧”产生了何种复杂的影响呢?简单地说,它表现为对“人的戏剧”的坚守与淡化,强化了戏剧的政治革命意识,使话剧创作的主体价值观发生了一定的转向。先来看革命叙事对“人的戏剧”的坚守的情况:

1. 揭露、同情底层民众被压迫、被侮辱的生存状态,呼唤人道关怀和社会革命。鲁迅对现代政治革命虽然抱着复杂的态度,但是从政治革命的一般原理上,他认为“其实革命是并非教人死而是教人活的”^②,对于被压迫、被侮辱的底层民众和苦难女性而言,“解放了社会,也就解放了自己”^③。田汉的《薛亚萝之鬼》中,将艺术和小资情调当作“薛亚萝之鬼”加以抛弃,通过大姐在两个社会阶层的时空穿梭,展示社会贫富悬殊、

① 欧阳予倩《戏剧改革之理论与实际》,《戏剧》(广东)第1卷第3期,1929年7月。

② 鲁迅《上海文艺之一瞥》,《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社1981年版,第297页。

③ 鲁迅《关于妇女运动》,《鲁迅全集》第1卷,第598页。

底层非人生活的严峻现实。特别是对纱厂宿舍“鬼屋”的渲染,揭露了普通女工非人的劳动强度和悲惨的生活待遇,强烈谴责中外资本势力对普通女工的残酷剥削与压迫。大姐受此刺激,毅然投身工人运动和妇女运动。这种呼唤“被压迫的人们,集合起来,一致打倒我们的敌人”的革命叙事,也体现在田汉的《午饭之前》、《火之跳舞》、《一致》等作品中。此外,白薇的《打出幽灵塔》、《革命神的受难》,郑伯奇的《抗争》,冯乃超等的《阿珍》等作品,都有力控诉了反动势力对底层民众的压迫、剥削和蹂躏,呼唤底层民众的抗争意识,自己起来改变自己的人生命运,争取做人的权利。

2. 对底层民众的“革命”、“解放”表示质疑,强调革命重心是人心的改造。上文说过,陈独秀在思想文化层面和政治革命层面之间出现割裂、歧异与困惑,这种情形也体现在某些话剧的革命叙事中。白薇的《打出幽灵塔》中除了描述家庭禁闭体验外,还有一条反映劳资矛盾的线索。剧中,革命组织者、联络人贵一对热闹的农民运动很清醒,认为这表面上是追求自由平等的政治革命,实质上“他们自己都还没有解放”,其革命逻辑不过是“我打倒你,我要代你”,“人心的解放,不知道要到哪一世”。革命者凌侠还被其他农协委员出卖,以致他“看不得革命里面的黑暗,压迫,肮脏”,甚至认为“人类的世界,全是黑暗肮脏的”,感受到无处逃离的悲哀。最后,土豪劣绅胡荣生的家仆、佃户也都对主人炙手可热的金钱和地位表现出由衷的羡慕之情,有的年轻女仆甚至愿意投怀送抱。这些客观描写延续了底层叙事中的国民性批判的精神,展示了人类翻身解放问题的复杂性、“杂彩性”,特别是政治革命的自私性、不彻底性,说明重要的还是“人心的解放”,无疑十分具有“五四”的批判与反思的思想倾向。后来,革命干部、革命群众在众多的革命叙事中被神化,就很难再有(也不容许有)这种“暴露与讽刺”,最多只是被看成人民内部的矛盾加以淡化处理。

3. 在“革命+恋爱”的情节模式中体现出个性主义的诉求,坚持人格的独立性。这是个性主义精神在革命时代和革命叙事中的文化遗存,也是“两人世界”的告别演出。郑伯奇的《抗争》中有两处情节设计很有意味:一是革命后人、大家闺秀沈小莺落难于咖啡店,始终不肯遵从笑脸逢迎的侍女职业规范,极力维护自己的个性尊严,甚至和林逸尘有发展自由恋爱的可能;一是林逸尘跟企图调戏、蹂躏沈小莺的外国兵讲理,认为她有自己的自由,而外国兵却骂中国人不配有自由,只有挨打的自由。这些说明,“五四”时期所宣扬的个性自由观念在强大的社会矛盾、民族矛盾的冲击与威逼之下,确实不具有现实存在的土壤,往往只有随着风雨飘摇,转变方向。《打出幽灵塔》中,萧月林极力争取个性自由、恋爱自由,甚至同时爱上富家子弟和农协委员,这恰好是过渡时代两种恋爱模式的并存混合,而“一女两男”的精神之恋,也是新浪漫主义戏剧爱情模式的余韵流响。而在后来的“革命+恋爱”的革命叙事中,个性主义消失了,恋人变成了“爱人同志”,爱情的需要服从于革命的需要。

再来看革命叙事对“人的戏剧”的淡化的情况。既然旨在揭露和控诉黑暗政治、黑暗社会的罪恶,强调政治斗争和社会革命,革命叙事就不得不突出被压迫阶级的集体利益和行为要求,将一种集体性的阶级感情和斗争意志附加在人物身上,使“个体的

人”变成“集体的人”，使戏剧的个人叙事变成集体叙事。如果说早期话剧还突出某个知识者在政治斗争中的领先作用，那么后来的革命叙事就越来越倾向于民众或无产阶级的集体意志与行动。郑伯奇的《抗争》虽然渲染的是反帝国主义的革命情绪，但该剧的着眼点是揭示一般民众在对待抗争问题上的复杂态度，强调对强大的黑暗势力，一般民众必须形成一种集体斗争的意志。冯乃超的《县长》中，不堪忍受的民众将红枪会迎入县城，高喊“打倒土豪劣绅！打倒新兴军阀！”尤其重要的是，在政治斗争的逻辑下，个人利益必须服从集体利益，个人主义、个性主义被压制、磨灭，广义上的人道主义被缩小为狭义上的人道主义，变成宣传革命意识的工具。在话剧的革命叙事中，个人的独特性、非理性等个体性因素逐渐消失了，人性逐渐被阶级性所取代，没有真实而复杂的内心冲突，只有模式化的革命情绪和思想觉悟，只有两个阶级的二元对立冲突模式。与之相适应，“阶级斗争的利刃所指向的，不是资产阶级的个人，而是资产阶级所造成的社会制度”^①。

以三姐妹模式的三部作品为例，可以清晰看出革命叙事人学价值取向的变化。田汉的《薛亚萝之鬼》中，大姐参观纱厂女工的生活后，思想受到巨大冲击，决心放弃优裕生活，参加社会革命。其立场由资产阶级向无产阶级转变，由艺术向政治转变，将钢琴、艺术和小布尔乔亚当作“薛亚萝之鬼”。她去启蒙那些没有文化知识、缺乏思想觉悟的女工，同时平等地对待女工，和她们做战友。在她的政治视野中，三妹的小资情调是受到批判的。随后，田汉的《午饭之前》聚焦于工人家庭，主角是二姐，她反抗纱厂资本家和帝国主义的剥削，也反对大姐信奉基督教的懦弱，作为工人代表领导罢工而牺牲。大姐、三妹在她的刺激下发生思想转变，也投身工人运动。这种情节模式在冯乃超、龚冰庐的《阿珍》中得到延续与发展。两个姐姐进城请愿遭到残忍杀害，地保还污蔑她们是杀人放火的土匪，阿珍坚决予以驳斥，认为她们是为广大穷人们摆脱饥饿与压迫而抗争的好人。集体利益和个人利益是一致的，但是人的政治属性高于人的其他属性。最后，残酷的现实使逆来顺受的父亲觉悟了，挥拳对门外的群众高呼起来，呼唤穷人们不怕牺牲，为摆脱饥饿与压迫而斗争。在这里，三姐妹都是底层人物，再也不存在两种思想的斗争，不存在艺术、宗教、观望等任何幻想，只有团结一致、前仆后继，而且明确打上政党的烙印。以上三部作品中，人的思想性格的差异性逐渐消失，意志的集体性逐渐增强，最后作为一个板块汇入“红色的海洋”。很显然，这是由个性主义转向集体主义，或者说是由个体伦理叙事转向革命伦理叙事，独特的个体叙事逐渐被雷同的集体叙事所代替。

也就是说，在政治角逐的影响下，以个性主义、人道主义为思想核心的“人的戏剧”在革命叙事中被逐渐淡化了。革命叙事（或革命化的底层叙事）本是“人的戏剧”的一个价值向度，但因政治引力的作用，逐渐演变成左翼戏剧的政治宣传工具，与“五四”所确立的“人的戏剧”保持着一种若即若离的关系。在此演变过程中，由于“五四”一代戏

① 沈雁冰(茅盾)《论无产阶级艺术》，《文学周报》第173期，1925年5月。

剧家个性精神与启蒙精神的沿袭性，“人的戏剧”的坚守与淡化也处于相互角逐的复杂状态。这种坚守主要体现在白薇等个性独特的剧作家身上，其作品不同程度地存在着个人主义和个性启蒙的痕迹。在他们的革命叙事里，即使是走向街头开展革命，也是知识分子掌握着领导权。而对“人的戏剧”的淡化主要体现在冯乃超等紧跟潮流的剧作家身上，特别是新一代剧作家身上，其革命叙事突出的不是个体伦理和个性意识，而是阶级伦理和政治意识，变成了“阶级的戏剧”。当无产阶级变成革命主体时，知识分子也就逐步丧失其主体性，成为他们的代言人、同路人，革命叙事也就在某种程度上偏离了“人的戏剧”的轨道。

值得反思的是，从戏剧艺术发展规律上看，革命叙事与“人的戏剧”到底能否予以统一呢？这首先需要辩证地认识政治与戏剧（文学）的关系问题。客观地说，政治与戏剧（文学）同属于意识形态的两个不同部类，本没有直接的联系，只因都属于意识形态的范畴，有时就会发生“交叉”现象，但绝对不存在谁隶属谁的问题，只存在其价值向度是否一致的问题。董健指出，政治有两个向度，即“正确的、先进的、英明的”与“落后的、黑暗的、反动的”，真正的文艺要么是政治的“诤友”（顺向），要么是政治的“诤敌”（逆向），而且真正的文艺必须去“工具化”，代表社会的良知，富有创造精神和批判精神。^① 保持自己的相对独立性和自律精神，避免隶属化、他律化，这也是“人的戏剧”对待自身与革命叙事关系问题的基本原则。从思想价值取向上而言，“人的戏剧”主要突出的是人的个体价值与健全思想，是人的自由意志与反思精神。处于现实斗争语境的“人的戏剧”，它不可避免地要与政治意识、革命叙事发生一定联系，更何况受现代启蒙思潮的影响，它本身就包含伦理启蒙和政治启蒙的双重任务。但是，作为“人的戏剧”，它必须将政治意识、革命叙事纳入自己的思想价值体系之内，成为它的一个重要价值向度，而不是以某种政治主张取代它的思想价值体系，使“人的戏剧”变成“政治戏剧”。如在揭露黑暗、追求光明、摆脱苦难、争取人权等话语层面上，应该说，革命叙事与“人的戏剧”具有较多的共同性、统一性，如《打出幽灵塔》、《抗争》等作品的革命叙事都还是“人的戏剧”的一部分。问题还是如何看待个人自身，是体现人的个体性、复杂性，还是体现人的集体性、单一性。

话说回来，从人的自由本性得以实现的社会条件上看，革命叙事是“人的戏剧”的一种“曲线救国式”的补充与反思，甚至可以说是其历史逻辑的一种自然发展。在社会和民族没有获得最终解放的大背景下，个性解放和人性解放是不可能在现实中获得普遍实现的。此时，它们往往只属于极少数人，而不属于广大的底层民众；往往表现为思想风貌上的“诗意的感伤”，而不是现实生活中对自由的充分享受。《恩亲会》、《医师若愚》等剧就体现了少数“唤醒者”（新青年）与众多“酣睡者”（底层民众）的矛盾冲突与文化隔膜，而这种症状正是辛亥革命不彻底以致最后失败之所在。现代启蒙思潮的“立人”与“立国”是互为条件、相辅相成的两个方面，为了“立国”必须首先“立人”，首先塑

① 董健：《现代意识与民族戏曲》，《戏剧与时代》，人民文学出版社2004年版，第77页。

造一批“新青年”,但是在国民程度普遍不足、情况特殊的中国,要使广大国民都获得个性解放和人性解放,就不可避免地需要政治革命和社会革命,通过“立国”来普遍地“立人”。为此,在1920年代的中国,欧陆式的“建构理性”与英美式的“渐进理性”展开激烈竞赛,最终前者取胜,反映到戏剧创作中,底层叙事发展成革命叙事,更注重体现人的集体性、单一性,人的阶级意志与从众意识,只有这样才能激发广大底层的革命斗争精神,去改变他们的自由本性难以实现的社会条件。

从总体上而言,1920年代后期话剧的革命叙事符合历史发展要求,也符合“人的解放”的时代要求,因而总体上还是“人的戏剧”的建构与拓展。只是它使“人的戏剧”与“政治戏剧”发生一些交叉,而后者在思想基础上往往是人的阶级性、从众性高于人的个体性、独立性,在一定程度上改变了1920年代“人的戏剧”的时代主题。

论陈白尘的革命现实主义戏剧观

四川大学文学与新闻学院 文彬彬 杨 雪

作为一位与现实紧密相连的剧作家,陈白尘戏剧创作的基本思想倾向和他对戏剧创作的美学追求具有鲜明的时代色彩。与此相适应,陈白尘形成了紧密联系生活、反映现实尤其是政治现实并以此来分析和指导生活、教育人民、促进社会进步的革命现实主义戏剧观,这贯穿在他的戏剧理论探索和创作实践中。

董健教授曾在《陈白尘论剧》代序一文中指出:“总观他五十多年来创作的五十多部话剧和电影剧本,我们似乎可以得出一个结论:陈白尘戏剧观的核心是革命现实主义……只要分析一下他的优秀代表作《升官图》、《大风歌》这些作品,我们就可以清楚地看到他在讽刺喜剧和历史剧创作上的强烈的革命现实主义精神。”^①董健教授之所以将陈白尘的戏剧观概括为“革命现实主义”,主要是基于以下几个层面:其一,戏剧源于生活,是现实人生在舞台上的反映,因此戏剧舞台必须关注现实,与重大的社会问题紧密相连;其二,在强调现实生活的基础上,戏剧的思想内涵和政治倾向性也必须具有社会功用,那就是以其娱乐性来影响观众,教育民众,这可以被看作是陈白尘戏剧理论和创作的出发点和归宿;其三,戏剧在艺术上可以吸收国外的经验,但也不能脱离民族的传统。即使是在今天,用“革命”和“现实主义”来指称和标示陈白尘的戏剧观,依然是很有道理的。前者是指一种政治倾向,后者是指一种美学选择,二者的相互纠结,使关于戏剧的观念从来就不是“纯粹”的。

在《戏剧创作讲话》一文中,陈白尘表示:“在创作方法上,我们一贯地是个现实主义者。”^②类似的表述在他的文中曾多次出现。可以说,“现实主义”是陈白尘在论述戏剧问题时,使用次数最多也是最重要的概念。他用这个概念来言说自己的戏剧观,宣示自己的戏剧美学选择。在深入分析陈白尘的“现实主义”之前,我们有必要对中外文艺思想史上的现实主义做一个简短的回顾。现实主义的理论渊源可以追溯到古希腊亚里士多德的“摹仿说”。而作为文学的专门术语,德国的席勒在他的《论素朴的诗和感伤的诗》一文中首次使用了“现实主义”一词。1857年,法国的杜朗蒂编辑过一个

① 董健:《陈白尘论剧》,中国戏剧出版社1987年版,第2页。

② 《陈白尘文集》第八卷,江苏文艺出版社1997年版,第117页。

《现实主义》的杂志,认为“艺术应当忠实地表现这个真实的世界,因此,它应该通过精微的观察和仔细的辨析来研究当代的生活和风俗,它应该不动感情地、非个人地、客观地表现现实”^①。达米安·格兰特在他的《现实主义》一书中亦非常重视客观地反映外在现实。恩格斯则认为“现实主义除了细节的真实外,还应当真实地再现典型环境中的典型人物”^②。G.马林科夫更将典型性视为现实主义的核心、政治的问题。此外,奥尔巴赫非常注重现实主义的“历史性”,认为现实“是具体的,同时也是不断发展的”^③。美国著名学者韦勒克在其《批评的诸种概念》中考察了人们对“现实主义”的上述三种普遍理解,但认为现实主义“只是一种方法,一种潮流,它也有自己明显的局限、缺点和惯例”^④,甚至是一种“极为拙劣的美学”^⑤。可见,“现实主义”本身是一个非常尴尬、具有丰富内涵的文学术语。戏剧理论上的现实主义概念,则可以追溯到英国剧评家刘易斯。他在1847年的一篇评论文章中指出:“只有来自生活描述和性格刻画中的真实,才值得我们由衷地欣赏与喝彩。”^⑥在这一领域,狄德罗和莱辛可以看作是西方现实主义戏剧理论的先驱,正是他们确立了现实主义戏剧创作的首要原则,即真实性原则,在这一点上,它和现实主义文学思潮所强调的客观性一脉相承。他们各自对于“真实情境”和“真实性格”的深刻阐释,开创了现实主义戏剧史上的两大流派,对后世影响深远。19世纪后半叶,现实主义戏剧进入黄金时期,同时也形成了经典的现实主义戏剧理论。在继承狄德罗、莱辛现实主义戏剧理论的基础上,以易卜生、萧伯纳、契诃夫、果戈理、别林斯基等为代表的剧作家、理论家进一步巩固和发展了现实主义戏剧理论的核心范畴,即客观真实、道德教育和理性批判。

而在中国现当代历史文化语境中,居于中心位置的“现实主义”,其理论思想来源与理论形态,也是很复杂的。有来自欧美的“现实主义”,如对于“当代现实的客观再现”的强调;有来自俄苏的“现实主义”,如“有倾向的现实主义”、“社会主义现实主义”等观点,以及别林斯基等俄国文艺家对于真实性和“典型性”的强调;也有中国自产的“现实主义”:中国古代文论中虽没有现实主义的概念和论述,但推崇真实的史传传统、关注社会人生的诗教传统与现实主义在本质上有着惊人的一致性。概言之,在中外文艺思想史上,关于“现实主义”有着极其丰富而复杂的理论思想。这也是陈白尘“现实主义”观念生成的理论背景。

① [美] R.韦勒克《文学思潮和文学运动的概念》,刘象愚选编,中国社会科学出版社1989年版,第221页。

② [德] 恩格斯《致玛·哈克奈斯》,《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社1995年版,第463页。

③ 转引自[美] R.韦勒克著,丁泓、于微译《批评的诸种概念》,四川文艺出版社1988年版,第240页。

④ 同上,第242页。

⑤ 同上,第243页。

⑥ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, 1985, p.230.

二

就所看到的文献而言,陈白尘的“现实主义”观念主要由如下几点构成:

其一,以生活为核心,强调直接真实。陈白尘多次在文章中强调生活的重要性,如在《戏剧创作讲话》中,陈白尘认为:“没有生活,就没有戏剧及一切文学。生活之于戏剧的关系,犹如空气之于生命。更确切些说,好比矿山之于开矿者。没有矿山,开矿者是什么也产生不出来的。”^①作为陈白尘戏剧理论的根本性因素,生活的重要性远远超过了其他的戏剧因素,上升到了至高无上的地位。在《作家与生活》一文中,他更是指出:“生活与作家的关系,如鱼和水的关系,作家离开生活,就等于鱼离开了水。”^②对他来说,戏剧来源于生活,脱离生活,一切文学创作便成了无源之水、无本之木了。陈白尘之所以如此重视“生活”,主要还是因为他所理解的“生活”承载了许多重要的文学内涵,包括文学创作的题材与主题、文学的根本任务——“描画现实”等等。而“现实”,被陈白尘看作是生活现象的本质。无论是他的喜剧创作还是历史剧创作,都是围绕着这个“现实”进行的。而生活现象本身纷繁芜杂,那么如何把握住这个本质?陈白尘认为,必须持有一种正确的、进步的、革命的世界观和积极的生活态度,以此来观照社会人生,才能正确地认识、理解世界,才能体验生活,认识生活,反映现实。尽管以现今的眼光来看,陈白尘所认为的“现实”实际上也并非真正意义上本质的真实,而更多是掌握了话语权的统治者眼中所应有的“政治真实”和“历史真实”,然而这种对现实的理解至少契合了当时社会政治语境下的审美需求。

陈白尘对于试图单纯通过戏剧创作理论书籍、照搬书本来学写戏剧的做法非常反感,认为“那对于一个真正从事剧作的人是没有多大用处的”^③。从他的创作经历可以看到,他并不是一个学院派戏剧家。也就是说,他的戏剧观并非源于专门的戏剧学校,或系统的戏剧理论书籍,他并没有在学校受过戏剧理论方面的专业训练,而是在现实生活和具体实践的指导下进行着自己的戏剧创作的。正如陈白尘自己所说:“我所理解的戏剧章法、戏剧语言和技巧等等,并非得自教室,而是从跑龙套中体会来的。”^④正是在自己的生活和创作实践中,他才逐渐形成了自己的现实主义戏剧理论。正如他在《〈大地回春〉代序——给巴人》一文中所说:“我在写作上的一点点可怜的修养,完全是像手工业式的学徒一样,慢慢摸索得来,暗暗偷窃得的……我自己是在偷偷地摸索,企图使自己的生活、作品一同更接近于‘现实’的路。”^⑤从这个意义上来说,陈白尘的戏剧理论实际上是一种经验型的戏剧理论。对此,田本相教授指出:“这种经验型的戏

① 《陈白尘文集》第八卷,第419页。

② 同上,第485页。

③ 同上,第419页。

④ 同上,第392页。

⑤ 同上,第285页。

剧理论,是中国现代戏剧理论的主要形态。”^①而“西方现实主义戏剧运动是在其特定历史发展阶段以及特定历史文化哲学背景下产生的,是有着深刻的历史渊源和现实动机,并有着强大的理论学说作为支撑的”^②。这恰恰是中国戏剧中的现实主义与西方现实主义戏剧的区别所在。在中国当时急剧转型的社会历史情势下,戏剧上的现实主义最为重要的功用首先在于救亡图存,其理论准备尤其是学院派理论因此而显得相对不足。陈白尘本人是非常渴望学理式的戏剧批评以指导其戏剧创作的,但遗憾的是,这种理论批评的氛围一直未能形成气候,有的只是别有用心的影射和谩骂,这也是我国戏剧史上一度大量出现公式化、概念化创作并产生大量急就章式政治宣传品的根本原因之一。陈白尘的“现实主义”理论在某种程度上反映了当时戏剧理论的普遍形态。

其二,在生活真实的基础之上,强调对生活进行提炼,以此达到艺术的真实。在陈白尘看来,仅仅以生活为基础,反映生活现象本身是远远不够的。以此为基础,他更强调剧作家要真实地体验生活、认识生活、分析生活。他提出“戏剧及其它文学是生活的提炼,是生活里最本质的东西。它不是描写全盘的生活现象,而是经过选择,经过发掘,经过剥脱的生活现象之本质——现实的描写。这种描写不仅说出生活是怎样,而且说出生活是应该怎么样。一个戏剧,一个文学作品愈能说出生活之最重要最本质的方面,其作品价值愈大。所以戏剧文学不仅只是生活的单纯的反映,而且是站在比生活更高的地方,指导生活的”^③。从这个意义上来说,陈白尘认为,戏剧源于生活,但高于生活,是对生活中的本质——现实的提炼和描写。只有经过提炼后的生活才是更高意义上的真实——艺术真实,因而才具有更高的指导价值。在《作家与生活》一文中,陈白尘指出:“作家最大的本领就是把生活里的东西,概括到作品中。”^④这里的“概括”实际上就可以理解为对生活的提炼,因为经过提炼之后的生活会显得更集中、典型,更能反映出生活的普遍本质。这与毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中关于文艺与生活关系的阐述存在着内在的一致性:“文艺中反映出来的生活,却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带有普遍性。”这一特点可以说贯穿了陈白尘戏剧创作的始终,他的《结婚进行曲》、《升官图》等剧作,无一不是从生活中提炼出来的富于典型的人物形象和社会现实,极具概括性和表现力。

其三,“寓教于乐”的功利性目的。陈白尘如此强调表现生活,分析生活,提炼生活,追求真实,其最后的落脚点正在于教育人民,并以此来推动历史的进步。对社会功利性的追求,无论是抗战时期,还是新中国成立以后,都是他一以贯之的理性认同。不论是他的讽刺喜剧,还是历史剧创作,最终都是为了能够启迪民智,实现教育的功利性目的。这与他同时代大多数剧作家如洪深等强调道德教育的戏剧主张是基本一致的。其实早在20世纪初,陈独秀就认识到戏剧在移风易俗方面的作用。他认为“剧场是普

① 田本相《现当代戏剧论》,江西高校出版社2006年版,第244页。

② 同上,第104页。

③ 《陈白尘文集》第八卷,第121页。

④ 同上,第489页。

天下人之大学堂,演员是普天下人之大教师”^[1]。更进一步来讲,“中国人最初接触话剧以及引进话剧的愿望,就有着强烈的救国冲动和功利期待。”^[2]正如宋宝珍所说:“中国现代戏剧自产生之日起,便承载着沉重的功利倾向,成为改良社会、开启民智的工具。”^[3]在《戏剧空谈》中,陈白尘认为,“文艺的作用是为了团结人民,教育人民,打击敌人,消灭敌人。戏剧也不例外。”^[4]同时,他进一步指出,戏剧要有教育作用,必须在“共鸣”或者“艺术感染”的基础上教育观众,但“它首先要娱乐观众”^[5]。“戏是教育观众的,但更应该是娱乐观众的,只有他们喜欢了,感动了,才能谈到受教育。”^[6]在强调戏剧功利性的前提下,陈白尘旗帜鲜明地指出了戏剧应以娱乐为先的原则。就这一点来说,这是与同时代其他剧作家和剧评家观点的不同之处。

进而,陈白尘认为作家与观众的关系,不该是教育者与被教育者的关系,也不是庸俗的买卖关系,而应该是平起平坐的朋友关系。只有在这个基础之上,娱乐观众的同时才能够实现教育的目的。为此,他常引用周恩来的话来说明这个问题:“戏剧要寓教育于娱乐之中,文艺的教育作用和娱乐作用是辩证统一的。”^[7]这实际上和中国“诗言志”、“文以载道”的诗教传统一脉相承,与西方自贺拉斯以来“寓教于乐”、强调道德教育的戏剧理论亦有着异曲同工之妙。狄德罗认为戏剧应该有严肃的道德教育功能,要“引起人们对道德的爱和对恶行的恨”^[8]。莱辛更将剧院视为“道德世界的大课堂”^[9]。而萧伯纳“一方面沿袭了现实主义戏剧的道德教育功能,另一方面把道德教育提高到了最重要的地位”^[10]。不过总体上来说,与西方相比,由于中国话剧产生和发展的特殊历史环境,在戏剧的功利性目的方面,中国更强调政治教育的一面。陈白尘也不例外。

此外,需要指出的是,陈白尘的“现实主义”并非把所有关注的焦点都集中在现实上,而是以生活为基点,着重表现现实中本质的东西,以此来教育人民,促进社会的进步。为此,剧作家可以不必拘泥于客观存在的真实,现实中可以融入某种幻想或者理想的成分,也可以与浪漫主义相结合,但前提是“理想应该根植于现实的土壤”^[11],或者说以现实主义为基础,为现实服务,这在他后期的历史剧中体现得尤为明显。

阿英《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局1960年版,第52页。

田本相《现当代戏剧论》,第106页。

宋宝珍《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》,北京广播学院出版社2002年版,第239页。

4 《陈白尘文集》第八卷,第522页。

同上,第522页。

同上,第190页。

同上,第524页。

狄德罗《论戏剧诗》,张冠尧等译《狄德罗美学论文选》,人民文学出版社1984年版,第179页。

莱辛著,张黎译《汉堡剧评》,上海译文出版社2002年版,第157页。

周宁《西方戏剧理论史》,厦门大学出版社2008年版,第371页。

11 《陈白尘文集》第八卷,第286页。

三

“革命”所指称的是陈白尘戏剧观中鲜明的政治倾向性。陈白尘“现实主义”戏剧观的“革命性”体现在如下几点:其一,强调戏剧与政治的紧密关系,这实际上是由中国特殊的政治现状决定的。当时的中国社会,民族矛盾与阶级斗争日益尖锐,客观上导致了整个社会政治意识的高涨。当这种意识形态成为压倒一切的强大力量时,身处其中的作家必然会深切地感受到这种特殊的时代氛围,因而其作品必然会与时代产生或多或少的联系。陈白尘是一位具有敏锐政治意识的作家,作为“左联”的一员,他自觉地将自己的创作与中国共产党的政治宗旨保持了一致,也与现代中国社会政治革命的伟大历史进程紧密相随。在他看来,“在我们今天的文艺创作中,已经找不到什么完全脱离政治的作品了”^①。他在《艺术 政策 真理》一文中,辩证地论述了艺术与政策之间的紧密关联:“我们的生活既然随时随地都与政治有关,都反映了一定的政治内容,那作为政治纲领的政策,也必然渗进我们的这部分或那部分的具体生活……要真实地表现那生活现象,那政策的影子便随之以俱来;要表现那政策的具体生动的内容,又自必取材于那生活现象。”^②既然文艺创作无法避免同政治的联系,那么剩下的就是如何处理好二者之间关系了。对此,陈白尘认为,只要不断学习并掌握政策,然后把政策与作为题材的生活现象统一起来,文艺和政治不仅不会产生矛盾,而且还会产生杰出的作品。因而在给《田汉剧作选》所作的序《中国剧坛的骄傲》一文中指出:“一部优秀的文艺作品,总是政治与艺术统一的。”^③而对于陈白尘自身来讲,他的戏剧创作虽与中国的政治现实密切相关,但“他从没有把政治倾向性与作品的真实性对立起来”^④。而且,在强调反映生活真实的同时,陈白尘把作家的政治热情或者说政治倾向也提高到了十分重要的地位:“创作的源泉是人民的斗争生活,创作的动力却是作家饱满的政治热情。”^⑤这种观点显然受到胡风“主观战斗精神”的现实主义理论的影响。陈白尘将这种“主观战斗精神”引入注重客观写实的现实主义戏剧创作原则中,强调作家精神主体在戏剧创作中的积极作用,在某种程度上,“对现实主义戏剧理论的深化而言是一种有益的探索”^⑥。

其二,强烈的现实批判性。这是陈白尘戏剧理论和创作的一个突出特征。抗战时期,陈白尘身处国民党统治区,目睹现实政治和黑暗现状,生性率直的陈白尘怒不可遏,用自己的笔锋表达了对国民党统治的强烈批判态度,即使被大肆谩骂攻击,甚至身

① 《陈白尘文集》第八卷,第311页。

② 同上,第161页。

③ 同上,第167页。

④ 董健《陈白尘论》,第6页。

⑤ 同上,第312页。

⑥ 胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》,江苏文艺出版社1995年版,第106页。

陷图圈也在所不惜。这种强烈的批判现实和追求真理的精神在他的文论中随处可见。如在1939年为《乱世男女》写的自序《我的欢喜》中,陈白尘就表示:“一个服务于现实的文学作者,是不应该为了‘顾忌’而撒谎的。否则,他尽可以写出作品,但那绝不是‘文学’……当他沉浸在反映现实的创作过程中,他该忘了利害,无视顾忌,而无情地把一个赤裸裸的现实剥脱出来。”^①并在此文中多次强调“我热爱着光明”,表现出一位正直的剧作家为反映并鞭挞黑暗现实而一往无前的革命勇气。同样,粉碎“四人帮”后,陈白尘在《群众论丛》创刊号上再次指出:“要做一个真正的革命的文艺家,就必须坚持真理,敢于斗争。要写戏剧,就要面对现实,作人民的代言人。”^②

这种鲜明的政治倾向性,同样体现在陈白尘的戏剧创作中。发表于1936年的四幕剧《恭喜发财》,剧中“平常总把笑挂在脸上”的刘校长骗他学校里的小学生每人捐出一元钱购买“爱国航空奖券”,暗地里却把奖金捞进自己的腰包。有人告他“侵占捐款,图饱私囊”,他却去贿赂教育局派来调查的朱督学。戏剧最后,当他得中头奖,正在为十五万奖金而高兴时,一大群“区长”、“团长”和“局长”们立刻像苍蝇一样来分赃,演出了一场恭喜发财、坐地分赃的闹剧。临末,居然还把一位教学生们唱抗日歌曲的教师,作为“煽惑暴动”的“反动分子”给抓走了。显然,这个戏的嘲讽对象正是当时那班借抗日救国之名,搜刮民脂而肥私的官僚政客。再如1945年底 he 发表的政治讽刺喜剧《升官图》,是对国民党统治下的黑暗社会的强烈控诉,被誉为是“刺透这时代心脏的怒书”^③。正如他在《序〈升官图〉的演出》中说道:“我不怀疑那和平、民主、统一、团结的到来,但我也想到这新中国还存在着许多绊脚石,而其中不大不小的一块——官僚政治,却是非消除不可的。”^④《升官图》看似是讲两个强盗的梦中的一段故事,而它的现实意义却分明反映的是国民党统治下的黑暗社会。陈白尘在剧中使用夸张、变形的艺术手法对国民党的官僚政治作了无情的讽刺和批判。

从《升官图》等作品的创作、演出情况,我们可以看出,陈白尘是严格遵守了真实地反映现实生活这一艺术规律的。他的戏剧直面现实、客观地描写现实、无情地鞭挞现实黑暗,渗透着强烈的现实主义精神,紧紧追随着中国的社会政治革命的伟大历史进程,与时代、与现实保持着高度的统一性,具有严肃的社会责任感。可以说,革命现实主义的戏剧观贯穿了他一生的创作,无论是喜剧、历史剧还是后来的电影创作,实际上都是在这种革命现实主义戏剧观的指导下完成的。他的喜剧一般不取材于普通的婚姻恋爱生活,而是从社会政治的审美视角将讽刺的矛头直指当时社会中最黑暗的重大政治事件,并且进行辛辣的嘲讽,即使遇到阻碍,也决不回头。而其历史剧,虽取材于历史,但最终目的仍然是为了“借古鉴今”,从而达到批判现实的艺术效果。这种“斗士”的精神,使得其戏剧闪耀着革命现实主义的光辉,在某种程度上推进了中国社会政

① 胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》,第274页。

② 《陈白尘文集》第八卷,第256页。

③ 同上,第472页。

④ 同上,第326页。

治革命的发展。

作为“舶来品”的话剧,自诞生之初,就由于中国特殊的社会历史环境而更多地将关注的目光投向了现实。不管是反映现实生活的喜剧,还是借古讽今的历史剧,大都自觉地配合着各个历史时期的社会斗争和政治宣传任务。夏衍在谈到其代表作《上海屋檐下》时就曾明确指出:“我学写戏,完全是‘票友’性质,主要是为了宣传,和在那种政治环境下表达一点自己对政治的看法。”^①话剧由此而得以深入到城市、工厂、农村等广大地区,具有广泛的群众性和普及性特征。不可否认的是,在取得良好社会效果的同时,剧作家及戏剧理论家们对于戏剧艺术自身规律往往不够重视。新中国成立后受苏联社会主义现实主义的影响,戏剧理论及创作更加注重戏剧的“战斗传统”。应当说,过分强调戏剧乃至文艺的政治功用性,强调戏剧为现实政治服务,为了现实的需要而牺牲艺术,这种功利的戏剧观在当时的战争语境下确实起到了其应有的作用。但在中国的实际政治环境发生巨变之后,这种戏剧观便开始逐渐显露出它的弊端或者说局限性,以至于在1949年后的很长一段时间内戏剧作品中文学性让位于政治功用性,文学成为为政治服务的工具,致使戏剧创作道路越来越狭窄,从而严重损害了文学性本身。从这个意义上来说,陈白尘正是在这样的“现实主义”大背景下进行戏剧创作并形成自己的戏剧观的。

由于契合了当时的社会历史情境,与社会现实需要很好地融合在一起,无论是陈白尘的喜剧还是历史剧,都达到了相应的艺术效果,使戏剧的社会功能得到了淋漓尽致的发挥。同时,陈白尘对喜剧题材和艺术手法的深入开拓、对历史剧及话剧民族化的理论思考,即使在今天,亦有着重要的指导和借鉴意义。在政治功利性与戏剧艺术规律之间,陈白尘认为二者并不矛盾,且可以恰当地予以处理,为此陈白尘对戏剧创作中愈演愈烈的公式化、概念化倾向进行了坚决的抵制。1949年后,随着讽刺对象和政治环境的改变,陈白尘之前在其政治讽刺喜剧中所体现出来的辛辣、尖锐的讽刺风格与锋芒毕露的批判特征虽然再也难觅踪影,转而创作温婉善意的幽默喜剧,但他始终反对那种专事歌功颂德的歌颂性喜剧;在历史剧创作上,陈白尘坚持历史真实、艺术真实和现实倾向性的统一,极力抵制那种出于政治目的而滥用影射的做法,坚持在尊重历史的前提下追求历史剧的现实倾向性,为后来的历史剧创作提供了一种可资借鉴的范本。但总体上来说,由于与现实尤其是政治现实联系过于紧密,过于强调政治功利性,其戏剧作品的关注点被牢牢吸附在社会政治现实层面,缺乏一种超越性的审美眼光,因而难以在艺术的深度和广度上有更大的突破,其艺术效果必定受到相当程度的影响。综观陈白尘的戏剧理论和创作历程,可以认为,他的文学成就得之于现实也失之于现实。从这个意义上来说,陈白尘可以被看作是中国戏剧乃至文艺界在中国的历史进程中对文学进行认知和实践的一个典型缩影,这对于我们现今的文艺理论和创作无疑具有十分重要的启示意义。

① 夏衍《谈〈上海屋檐下〉的创作》,《剧本》1957年第4期。

捍卫新生：新中国的成长“插曲”

——十七年“社会主义戏剧”捍卫模式研究

西南民族大学 申 燕

新政权是通过革命取得胜利的,一个新的民族国家在事实上的成立,并不代表就真正地进入了和平时代。历史遗留的各方面的诸多问题,都迫切需要处理。而在这诸多问题中,捍卫国家安全及巩固新生政权又是重中之重。当时新生的中国面临着诸多敌对势力的威胁,内有潜藏的特务、土匪、反动地主及其后代,外有西方资本主义国家的军事威胁和经济封锁。一方面要恢复基础性的物质资料建设,满足全国的生活物资需求,又要应对国内各种潜伏势力的破坏;另一方面,两大阵营的对立是当时世界的主要形势,意识形态的差异以及利益的纷争,必然会在不同的阵营间引发冲突。因此,捍卫模式剧本描写的防御对象大多是美帝特务和国民党军队,他们或潜伏在人民群众中破坏安定团结的局面及社会主义建设,或者以正面进攻的方式企图“反攻大陆”。就如对农业生产搞破坏的富农和地主,也必定与美帝或反革命有牵连。作为十七年“社会主义戏剧”的重要形态,捍卫模式剧本的出现,反映了戏剧如何被作为一门武器,被赋予了在全国范围内动员人民群众齐心捍卫国家安全的宣传重任。但这些被称为“反革命”的破坏活动,在当时社会只是“残余的阶级矛盾”^①,较之于1956年中共八大确定的“先进的社会主义制度同落后的社会生产力之间的主要矛盾”,“残余的阶级斗争”只是破坏了局部的安定,并且主要集中在五十年代前期和中期,因而只是新生国家成长道路上的一个“插曲”。

一、“侵犯”与“自卫”的戏剧表述

新中国之初的国际国内环境极其复杂。国内而言,潜伏着一定数量的敌对势力,试图破坏国家的安定和政权稳固。就如毛泽东所强调的:“反动阶级、反革命分子的阴谋破坏活动是不会罢休的,他们还要同我们作拼死的斗争,这种斗争的时间还会很长,决不能麻痹。”^②国际环境而言,“中美关系、中苏关系,以至于中国与周边国家的关系和台海关系,二三十年间常常呈现出高度紧张的态势”^③。国民党军队可能反攻大陆

① 中国社会科学院哲学研究所图书资料室编《三十年来阶级和阶级斗争论文选集》第二集上册,内部资料,1980年版,第149页。

② 《毛泽东文集》第六卷,人民出版社1999年版,第9页。

③ 杨奎松《中华人民共和国建国史研究》(2),江西人民出版社2010年版,第3页。

的威胁以及社会主义和资本主义在意识形态上的对立,使新生的政权不得不尽可能调动一切积极因素,以巩固政权并维护国家的团结局面。对普通民众而言,以捍卫的姿态警惕和抵制敌人的破坏活动,更多的是为了守护来之不易的安定、富足的生活。1955年《人民日报》发表社论,指出反革命分子的破坏行为在于“找我们的弱点、钻空子,偷窃我们党和国家的机密,向帝国主义和国民党供给有关我们的军事、政治和经济的情报;或者散布谣言,煽动群众,制造纠纷;或者直接进行纵火、爆破、暗杀、暴动之类的破坏活动”^①。这既是对当时存在的敌对活动的描述,也是在号召全国人民共同抵制敌人的破坏,捍卫新生的国家和新的生活。

现实中的敌对状态也反映在了戏剧运动和剧本创作中。1955年间,《戏剧报》刊登的大部分文章都反映了抵御敌人的破坏、巩固国家安全的当下需要。自1954年始,全国开展了大规模的文工团深入连队、边防的演出活动,其目的是为了“通过各种文艺形式,用爱国主义和国际主义的精神去教育部队,用革命英雄主义的精神去鼓舞部队”,“使这些为保卫祖国和社会社会主义建设,执行着艰苦复杂斗争任务的指战员们得到了深刻教育”^②。也即是以戏剧演出的形式反映现实中复杂的斗争环境,提高边防官兵的警惕性和战斗精神。1958年《戏剧报》第17期的文章以反对美帝国主义侵略台湾为主,根源在于台海危机引发了当时的反美热潮。北京的各大剧院纷纷演出以反美为主题的作品,甚至组织文工团去前线为解放军战士演出,以鼓舞他们的斗志。全国各地的反美示威游行和街头巷尾的戏剧宣传演出,揭示的不仅是举国上下反美的热潮,也是同仇敌忾的爱国精神的凝聚。戏剧界在制定上演计划时,明确规定各地话剧团必须“首先考虑到如何在舞台上更好地反映当前的伟大斗争,更深入、更有效地用社会主义精神和爱国主义精神教育人民。凡是揭露美帝国主义的战争阴谋的剧目,表现中国人民打击侵略、保卫和平的剧目,表现我国工、农业建设的发展的剧目,鼓吹社会主义思想、反对资产阶级思想的剧目,应当得到优先的考虑”^③。

而戏剧创作上却号召写“肃清一切暗藏反革命分子的惊心动魄的阶级斗争”^④,提倡“以爱国主义社会主义精神教育人民,提高人们的警惕,鼓舞人民的生产劳动积极性和保卫祖国的雄强的战斗意志”^⑤。在这样的创作要求下,大量以表现人民军队和人民群众与破坏势力正面斗争的剧本诞生了,大致可以分为三种类型。首先是反映边远地区敌对势力的破坏活动,如《遥远的劫掠沙》、《在康布尔草原上》、《边塞之夜》、《草原民兵》等剧本;其次是发生在沿海地区,表现国民党部队企图反攻大陆的剧本,如《东海最前线》、《南海长城》、《海滨激战》、《无名岛》等;最后是表现地主富农破坏的剧本,题

① 社论《肃清一切暗藏的反革命分子》,《人民日报》1955年7月3日。

② 邓斌《进一步地“面向连队,为兵服务”——介绍中国人民解放军文工团(队)活动的情况》,《戏剧报》1955年3月号。

③ 《制订一九五五年的上演计划》,《戏剧报》1955年1月号。

④ 田汉《我们怎样更好地为第一个伟大五年计划服务》,《戏剧报》1955年8月号。

⑤ 田汉《战斗的表演艺术家——周信芳》,《戏剧报》1955年4月号。

材主要集中在农村的合作化运动时期，如《黄花岭》、《春暖花开》、《东庄之夜》等。纵观十七年时期的这类捍卫剧本，主要敌人都与美国或反革命有关，因为“巩固和安全的最大隐患，就是美国的干涉和破坏”^①。故事的发生地多是华南沿海和西南边境等新解放区。大量捍卫剧本的出现，一方面是为了配合政治宣传的需要，但也在一定程度上揭示了当时新生国家在国际国内环境中的某些真实处境。

反映边远地区敌对势力破坏活动的剧本，主要描写了国民党残余部队和美国特务相互勾结，在边境和边远地区进行破坏活动，企图挑起干部和民众之间的矛盾纷争的故事。边境和边远地区由于党的群众基础相对薄弱和交通不便，而成为敌对势力主要的活动区域。文化的相对落后，风气的相对闭塞，使边远地区的少数民族对党和人民军队的认识还很模糊。那些带给解放区人民经济利益和翻身做主的土改运动，在边远地区远没有得以开展。这些因素都对敌人开展破坏活动有利，而对人民军队和民族工作者极其不利。诸如《遥远的勐垵沙》、《在康布尔草原上》等剧本，都含蓄地表现了民族工作者在边远地区开展工作的艰难。他们不仅工作得不到民族同胞的理解和配合，还要应对敌人的各种破坏行为，形形色色的敌对势力总是想方设法地施展搞破坏的潜力。这些敌人大多是美蒋的忠实仆人，如刀爱令（《遥远的勐垵沙》）、吴小妹（《边塞之夜》）、罗茂才（《在康布尔草原上》）、道卜敦（《草原民兵》）等，他们与解放军和爱国的人民群众之间一般会发生正面的、你死我活的斗争（如《遥远的勐垵沙》中特务对民族工作者的围攻，《在康布尔草原上》中罗茂才用头人的手枪打伤工作组人员），正义的一方也付出了巨大的代价，如江洪（《遥远的勐垵沙》）受重伤、头人的儿子（《在康布尔草原上》）险些丧命等。剧本表现这些经过剧烈的战斗并付出了昂贵代价才取得的胜利，除了刻画敌人的凶狠外，也是为了激发人民群众对敌人的仇视和抵抗，自觉地肩负起保卫国家的责任。人物设置方面具有明显的敌我对立特征，站在人民对立面的敌人，大多受到过美国的影响，或者在美国读过书，接受过资本主义思想和生活方式的熏陶（如刀爱令），或者一直在为美方做特务（如吴小妹、罗茂才、道卜敦）。这些敌人并非不堪一击，而是狡猾、凶残，不断寻找机会搞破坏活动。而正面人物（如江洪、方振等）具有谋略兼备、临危不惧等品质，他们总是以积极的心态去应对工作上的困扰，最终成功阻止敌人的破坏。剧本中的普通民众，从阶级觉悟的程度可以划分为两类：其一是觉悟本身就很高，在党的干部的引导下，觉悟又迅速提升的一类群众，如《遥远的勐垵沙》中的帕曼、罕娘、蝶香，《在康布尔草原上》中的卡尔泰、金巴才郎和娜姆错等；其二是原本品性善良，但受到坏人的引诱或欺骗，在不知情的情况下做了一些对不起党和人民的事情的群众，如《遥远的勐垵沙》中的勒亨、《在康布尔草原上》中的才布登、《边塞之夜》中的濮从之等，他们最终总能将功赎罪，改过自新。

从敌对势力活动的目的而言，发生在边远地区的敌特活动主要是破坏安定团结的局面，而表现国民党部队企图反攻大陆的故事则大多发生在沿海地区。敌方的主要人

① 《毛泽东文集》第六卷，第76页。

物大多是国民党军官或美蒋特务,敌我双方一般会发生正面的激烈的冲突(如《南海长城》、《东海最前线》、《海滨激战》等剧本中的敌我正面斗争)。此类剧本中的敌人主要具有两种形象:一类表现为愚蠢、懦弱、胆小、贪生怕死、没有军人的英勇气概(如《南海长城》里的美蒋特务、《东海最前线》里面的国民党军官等),这类人物的存在使剧本常常呈现出喜剧色彩;一类具有凶残、狡猾、险恶的特征(如《海滨激战》中的特务、《无名岛》中的国民党军官等)。不管是表现敌人的愚蠢还是狡猾,其目的都是为了陪衬人民军队和人民群众的勇敢和机智。作为代表正义方的人民军队,具有优秀的革命品质。他们大多警惕性高,一般能从蛛丝马迹中发现敌人的动向(如《海滨激战》里的海防部队步兵团团长),或者防患于未然,提早做好了应对敌人各种进攻的准备(如《东海最前线》的海防军队,提前挖好了防御工事);与敌作战时,他们机智勇敢、沉着冷静,具有良好的心理素质和高超的政治素养,如鲁维智(《海滨激战》)、高祥(《东海最前线》)、王永智(《无名岛》)等。军队所具有的优良品质同样反映在了人民群众身上,他们毫不惧怕战争的残酷和流血牺牲,而是以一种大无畏的革命豪情面对战争和死亡,如甜女(《南海长城》)、陈大妈(《海滨激战》)、杨赛英(《东海最前线》)等。

农业建设关系到广大农村地区是否稳定、工业建设能否顺利进行等大局,正因为农业建设的重要性,才有大量表现地主和富农破坏农业建设的剧本出现。这类剧本共同揭示了“富农以及破坏分子的丑恶面貌和恶毒行为,并像现实生活本身一样,宣告了他们的彻底失败”^①。这些富农大多仇视新社会,他们想方设法破坏互助组、合作社,损害集体的利益;同时,这些富农大多是亲美蒋分子,他们潜伏在人民当中,为美蒋收集情报或暗中破坏人民的事业。因此,他们是新社会的破坏者,是人民群众的敌人。表现地主和富农的破坏的剧本,故事发生背景一般是农业合作化运动时期,剧本首先树立起正义性的宏大背景,在鲜明的红与黑色调中突出富农破坏的非正义性行为。人物设置上,剧本首先会设立代表正确路线的一方,如金和(《草原民兵》)、爱兰(《春暖花开》)、李洪奎(《黄花岭》)等。这些人物具有很高的政治素养,阶级界限清晰,警惕性高(如常小富经常去看望爱兰,爱兰就怀疑他图谋不轨),总是积极大方、无私地为集体做贡献,而且目光远大,出发点都是为了国家和集体的利益。正面人物几乎没有缺点,他们视维护国家和集体的利益为自己的责任和荣誉,地主富农的破坏从来逃不过他们的法眼。对立面则是仇视新社会的富农,如常富有(《春暖花开》)、宋福山(《黄花岭》)等。他们或者阴险恶毒,处处不忘搞破坏(如常富有破坏水库建设,宋福山想霸占弟媳的土地等),或者投机倒把,违反国家的律令,扰乱市场秩序。由于对立的性质,地主和富农主要处于被打击的位置,不可能成为团结和拯救的对象。还有一组容易被地主富农蒙骗的干部或社员,如来旺(《春暖花开》)、李春堂(《黄花岭》)等,他们一般具有自私自利的品行,性格多疑,因贪图小利而警惕性差,常常成为地主和富农利用的对象。在剧本中他们是被教育的对象,作为可以教育好的一种类型,以此告诫人民群众阶级斗争的

① 何汉《话剧艺术的丰收》,《戏剧报》1956年4月号。

严峻和用阶级观念武装思想的重要性。

这三种类型的剧本在内容上都展示了敌人对国家安全的破坏以及军队和人民的捍卫和抵御姿态。在当时大量存在的表现捍卫国家安全的剧本,其现实意义是为了提醒广大人民,和平建设虽然是时代的主潮,但仍旧有很多敌人企图破坏这种建设,企图夺走人民的幸福,敌我斗争仍旧非常激烈,因此我们必须在进行社会主义建设的同时提高警惕,应对敌人的各种破坏和进攻。

二、“敌”“我”之别：异质与驯化

不管是从发生的地域特征还是从斗争对象来看,捍卫模式剧本的主要目的都是为了通过对敌人的破坏活动的揭示,达到调动尽可能广泛的群众力量,来捍卫既定的革命果实。因此,如何表现敌我双方的斗争性质,是这类剧本不能回避的问题。从对这类剧本的深层结构的分析发现,“敌”“我”之间的异质性是剧本讲述斗争故事的根基。这种异质性表现在人物的性质、斗争双方各自的立场和目的、道德上的属性等多个方面。捍卫模式的剧本在塑造人物时,存在对立性和绝对化的明显倾向。所谓对立,是指“敌”“我”双方分属两个不同的阵营,可以简单地划分为防守者与进攻者。防守者主要由人民军队和人民群众组成,具有深明大义、同仇敌忾、必胜信念等共同品质,他们与敌斗争中处于主导位置,总能收获胜利的果实;进攻者由企图破坏团结或反攻大陆的汉奸、特务、国民党军队组成,他们或者凶残、狡猾,或者愚蠢、滑稽,既是斗争的挑起者,又是失败的承受者。从阶级属性的层面而言,敌人是反动阶级的代表,是旧社会、旧秩序的剥削者和压迫者,人民是被欺负和被剥削的对象,是苦难和黑暗的承受者。所谓绝对化,是指敌我双方的道德品质处于性质的两极,可以划分为绝对的好人和绝对的坏人,也就是革命者与反革命者(当时划分革命与反革命的标准是:“什么人站在革命人民的方面,他就是革命派,什么人站在帝国主义、封建主义、官僚资本主义方面,他就是反革命派。”^①)。人在错综复杂的现实世界中的关系变得简单明确。由于敌人主要处于陪衬位置,因而把敌人描写得越是恶劣和败坏,就越能衬托人民群众的勇敢和坚毅。“敌”“我”双方分别处于爱国与叛国、革命与反革命的两极,其斗争的立场和目的各不相同。对“敌”方面言,其破坏新生国家安定团结的局面以及试图进攻等行为,是基于政治目的的考虑,是不甘于政治上的失势以及与之相随的利益的损失,而抱着侥幸和报复的心理进行的预谋性破坏(如《南海长城》中,旧社会的恶霸单眼王随特务一起回来,想重新将大南港变成他的独立王国)。这种破坏行为由于其对和平与幸福的扰乱,而具有非正义、违背历史发展方向等性质。对“我”方面言,虽然时刻提防敌人的破坏行为,但从未主动挑起斗争,由于在斗争中的防御姿态,因而其反抗敌人的破坏更多是一种“自我防卫”,是正义的、符合历史发展走向的正当行为。从道德层

① 中国社会科学院哲学研究所图书资料室编《三十年来阶级和阶级斗争论文选集》第二集上册,第80页。

面而言,“敌”“我”双方在斗争中的行为属于邪与正、恶与善的两极,斗争的结局也必然是邪不压正,敌人遭到毁灭性打击,我方取得决定性胜利。

就如毛泽东所言:“敌我之间的矛盾是对抗性的矛盾。”^①捍卫模式中敌我双方的关系也可以概括为绝对的对抗性。与英雄主义模式重点在于刻画个人英雄的形象不同,捍卫模式中的正义方主要以群体的形式出现,剧本将人民群众推到了斗争的前台,由此体现出敌我双方在动机上的区别。对敌人而言,是将斗争(战争)作为政治的工具,是为了改变失势的处境,夺回失去的利益;对人民来说,主要的出发点不是基于政治利益的考虑,而是源于切身的苦难经历和地位的提升,是对新生活的捍卫。过去近三十年的战乱在人民心中留下了挥之不去的阴霾,对苦难的恐惧以及对旧社会的厌恶、翻身做主的喜悦以及社会地位的提高,使他们不能容忍敌人对安定团结局面的扰乱,因而以坚定的姿态捍卫来之不易的革命果实。对人民而言,驱逐这些敌人,是对国家安全和自我正当权益的保护。剧本以一种肯定的、赞赏的态度表现了人民群众捍卫国家安全和新生活的决心。

如果说英雄主义模式剧本更多是剧作家对历史的一种想象性建构,捍卫模式剧本则主要是对现实斗争生活的一种夸张性记录。戏剧以其战斗性和及时性特征,快速地勾勒了当时敌我之间的斗争情况,它不以塑造个体的英雄形象为主,而以表现集体性的捍卫情感和行为为主。这种集体性的情感可以归纳为是一种民族主义,它的核心是维护民族的安定。考察五十年代前期和中期《戏剧报》上的文章,“爱国主义”是一个高频词汇。戏曲改革要求“以发扬人民新的爱国精神,鼓舞人民在革命斗争和生产劳动中的英雄主义为首要任务”^②;文工团要求通过频繁的演出活动对群众进行爱国主义教育。具体到戏剧创作,刘芝明曾呼吁要“深刻地反映反美和爱国主义的主题”^③,田汉则号召“加强舞台上的社会主义精神和爱国主义精神的宣传”^④。对于戏剧创作中应当怎样表现爱国主义,当时的文章也曾作了详细阐述:“我们的作品要渗透着无限的爱祖国的热忱,要把人民已获得的自由幸福,以及美满生活,鲜艳而有诱惑力地描写在作品中,并赋予美丽的将来理想,使得人民群众更加觉悟地保卫这些胜利果实,反对国内外敌人,巩固人民民主专政。”^⑤这些创作要求明显地反映在了捍卫模式剧本中,诸如《东海最前线》中林杏仔对给她带来新生活的共产党的感激,《南海长城》里面人民群众有吃有穿,生活像过节一样甜蜜,《春暖花开》中的群众正在进行轰轰烈烈的合作化运动,都首先突出了生活条件的改善,进而刻画人民群众保卫幸福生活的决心和勇气。在这些剧本中,剧作家赋予了人民群众天然的捍卫民族国家安定团结的精神,民族身份认同、民族心理建构的过程在剧本中已经无须再着墨。

① 《毛泽东选集》第五卷,人民出版社1977年版,第364页。

② 《中央人民政府政务院关于戏曲改革工作的指示》,《人民戏剧》(三卷一期)1951年5月10日。

③ 刘芝明《歌颂新生的、革命的英雄人物》,《人民戏剧》(三卷三期)1951年7月10日。

④ 田汉《在灯塔的巨大光芒下前进》,《戏剧报》1951年创刊号。

⑤ 本社《祝全国文工团工作会议开幕》,《人民戏剧》(三卷二期)1951年6月10日。

如果说在《春暖花开》、《南海长城》、《东海最前线》等剧本中,政治的启蒙驯化已经处于完成状态,那么在表现党在少数民族地区和敌人对抗的剧本中,对人民群众的政治启蒙和观念驯化则处于起步阶段。对边远地区的少数民族而言,如何激发他们的爱国情绪,完成他们对民族国家成员的新身份的认同,以及将阶级意识渗透到他们的观念之中,是民族事务工作者迫切需要解决的一个问题。《遥远的勐垵沙》、《在康布尔草原上》都反映出了关于民族问题的内在焦虑性(比如阻力大,破坏活动多,很难开展工作)。而这个完成民族身份认同的过程又可以看作是政治素养上的启蒙和驯化的过程。由于地域的边缘性、文化的异质性和与内地交流的稀疏,兄弟民族对党组织的认同感并不强。剧本大多会展现少数民族群众与代表党的工作组的关系,一般会有一个由猜疑、排斥到接纳、信任的过程。猜疑和排斥是非常短暂的,因为人民政府为人民谋利益的性质与封建“旧官家”剥削性质的不同,将少数民族和党天然地联系到了一起。“共享信念和相互承诺”^①是民族主义的一个核心要素,因此,当工作组迅速地在当地建立起广泛而牢固的群众基础后,就会将工作重心转向对人民群众的政治启蒙和观念驯化,核心是宣传阶级意识。其采取的方式,首先是突出旧社会、旧秩序的不合理(比如《遥远的勐垵沙》里,帕戛逼人民交官租、还债务,逼罕娘脱下筒裙时,工作组的人员就马上指出这是旧社会的债务,这些剥削、压迫行为只存在于旧社会,而新社会是不允许随便逼债、抓人、侮辱妇女的,是充分维护人民的权益的),使人民意识到自身所处的不平等地位,并保护少数民族群众的生命和财产安全,通过对旧制度的批判和改造来实现人的改造。其次是宣传民族国家观念(比如“勐垵沙是中华人民共和国的一部分,你们首先要遵守国家的法令”),实现兄弟民族对新的国家的认同,在此基础上宣传党的政策,宣传阶级斗争观念,最终使阶级斗争意识在少数民族群众心中扎根发芽。“感情和意志的同质化”,“赋予了群众一种非同寻常的力量”^②,这种力量使人民群众展示出了集体性的同仇敌忾之情,就如《遥远的勐垵沙》中特务所言:“你别看共产党并没有派千军万马封锁边界,来来往往好像很方便;可你进去试试,连三岁小孩子也会掐住你的脖子不放!”这种力量又加速了在少数民族中建构意识形态内的“民族”观念。

捍卫模式剧本在情节、题材、主题等方面存在类同性,虽然艺术成就不高,但它仍旧具有一定程度的现代性内涵:其对国家稳定和幸福生活的捍卫姿态,决定了斗争的正义性质;维护民族国家安定团结的战斗精神的高扬使捍卫模式剧本在塑造人民群众的勇敢、团结、捍卫幸福生活的形象方面,作出了积极的尝试;而民族国家观念的宣传,加速了民族成员对自我身份的认同,有助于促进思想和文化观念的进步,其最终旨归是维护国家的安定团结和人民的幸福生活。

① [英]戴维·米勒著,刘曙辉译《论民族性》,译林出版社2010年版,第27页。

② [英]彼得·卡尔佛特著,张长东译《革命与反革命》,吉林人民出版社2005年版,第77~78页。

三、斗争场景：预设与夸张

1954年2月,《中国共产党第七届中央委员会举行第四次全体会议的公报》中曾这样谈到阶级斗争:“国内那些已经被打倒的阶级决不会甘心于自己的死亡,那些将被消灭的阶级也绝不会没有反抗,他们中的坚决反革命分子必然要和外国帝国主义势力互相勾结起来,利用每一个机会来破坏我们党和人民的事业,企图使中国革命事业归于失败,使反动统治在中国复辟。”^①捍卫模式剧本几乎都可以看作是对这段认识在戏剧领域的演绎,“不甘心”(如《遥远的劫难》里美国特务汤姆逊在边境暗中指挥特务的破坏活动)、“反抗”(如《草原民兵》中道卜敦的潜伏行为)、“勾结”(如《遥远的劫难》汤姆逊和国民党军队之间的联合)、“复辟”(如《春暖花开》中常富有藏在人民当中给帝国主义收集情报,梦想帝国主义能够反攻回来)等关键词,成为了捍卫模式在进行剧本构思时必不可少的因素。这类剧本表现出了一种共同情绪,即人民群众不愿再回到帝国主义、封建主义的血腥统治时代,因而无所畏惧地捍卫既定的革命果实,反抗敌人的破坏。保持革命警惕性已经成为了人民群众日常生活的一个组成部分,就如《南海长城》中的民兵们来自不同的行业,共同肩负起捍卫新生活的重任,这种坚定的捍卫姿态使人民群众具有了乐观主义、必胜信念、藐视敌人等共同心理。

捍卫模式中所展示的敌我之间的对抗更多是一种斗争关系,而不是战争关系。既然不具备战争的性质和要素,也就无须以写史的方法来进行捍卫模式剧本的创作,由此可以加入更多艺术构想的成分,使剧本富有情节性和悬念性,使斗争过程更加跌宕起伏、扣人心弦。捍卫模式剧本中的敌我斗争具有这样一些特征:敌人主要以分散的小众出现,而不是大规模的兵团作战(除了《东海最前线》这个剧本);敌暗我明决定了发生正面冲突之前,有一个潜伏与警惕的过程;敌人的阴谋总是在即将实现之前被我方摧毁;我方的胜利主要是由于集体的团结协作而不是某一位英雄决定全局;斗争场景大多是封闭式的,对敌人的制伏就如同“瓮中捉鳖”;等等。这些特征显然加入了剧作家虚构和夸张的成分,敌我双方所扮演的角色早已被预设好,这种预设反映在诸多方面。

由于集体性的精神具有很强的稳定性和感染力,处于群体中的个体,其个性特征很快消失,而与群体的行为和态度保持高度一致。因此,捍卫模式剧本中的“我”方人物,大多具有脸谱化、同质化等特征,不仅情感基调一致,甚至行为、姿态、语言风格都趋于相同。这些人物充满了对敌人的仇恨以及斗争的热情,但人在残酷斗争中的动摇、恐惧以及厌恶等心理活动却没有展现。正面人物既没有肉体的痛苦,也没有心灵的煎熬,从而导致人物的主体内涵一定程度上被抽空,成为了一个空洞的能指符号。而被置于反面的敌人,由于其处于主动进攻的位置,而主要具有阴险、恶毒等形象,这

① 《中国共产党第七届中央委员会举行第四次全体会议的公报》,《新华月报》(第3期)1954年3月。

样的形象与他们注定要失败的结局形成了鲜明对比,从而使他们常常呈现出“罪有应得”的意味。也就是说,敌我双方的人物在精神信仰、道德品质、战斗力等多个方面各处于绝对的劣势和优势的两端,人的真实情感、智慧、弱点让位于这种预设需要,导致人物丧失了鲜明的生命特征。

列宁认为要消灭阶级敌人的对抗,就必须“在我们所处的社会中找出一种力量,教育它和组织它去进行斗争,这种力量能够成为扫除旧制度和创立新制度的力量”^①。捍卫模式剧本中具有敏锐政治觉悟的农民群众(如金兰、区英才、甜女、苏和等),成为了这种力量的载体。在这些群体身上,斗争意识已经常态化、生活化,高昂的斗争热情战胜了对残酷斗争的恐惧和厌恶情绪。由于“强烈的信仰必然会导致最恶劣的暴行”^②,捍卫行为被赋予了绝对的正义性和不可侵犯性,对敌人的惩戒被看作是天经地义的正当行为。敌我双方的斗争也具有强烈的攻击性和杀伤性,冲突紧张而激烈。由于剧本已经预设了正义必定战胜邪恶的结局,而使斗争中的暴力呈现出被美化的倾向。敌人原本是暴力斗争的发起者,在斗争中却成为了暴力的承受者。作为捍卫主体的人民群众,其自卫的立场和被动的姿态,使得他们对敌人的任何惩罚都不过分,甚至还有一种抗争的快感。这就使斗争简单化、模式化,在起因(企图破坏团结或复辟)、过程(暗中捣乱或正面进攻)、结局(被捕或被消灭)方面都趋于相同。斗争的复杂性、罪恶感、反人道主义都掩盖在了抗争精神和正义性的旗帜之下。预设的、绝对的阶级斗争正义论主宰了个体的命运以及道义的合理性。“痛感”的缺乏,“罪感”的缺席,使敌我斗争有效地驱除了其他社会伦理关系下的正义观念(比如怜悯、同情、人道主义、对生命的尊重等)。

人民群众参与斗争的热情符合历史的真实及历史的需要,具有一定的现代性内涵,但也不得不看到剧作家在创作时对这种捍卫情绪和行为某些程度的夸张。就如勒庞所分析的,被置于斗争中的个体,完全成了某种集体意识的傀儡,成了一群被集体意识操控的“乌合之众”。正面人物被赋予了唯一的动机和目标(捍卫新生活,抵御和消灭敌对势力),同时剧作家也将勇敢、机智的品质夸张地覆盖到他们身上(就如《南海长城》中的钟阿婆在面对特务时所表现出的沉稳和冷静,已经远远超越了一个普通渔民所能达到的应变能力),而个人的理性判断能力及情感需求却被过滤,从而展示出一群毫无缺点、没有弱点的被想象的人民群众的形象。剧本在过分放大人民群众的优点的同时,刻意回避其人性中消极和落后的一面,导致人的个性特征和丰富情感被放逐,人民群众形象的内涵趋于简单化,没有充分展示出真实的人性。

阶级斗争观念的宣传一定程度上符合历史的需要,被当作开启少数民族群众自我救赎觉悟的一剂良方,具有一定的合理性。但剧本夸张地刻画了群众对陌生的政治理念的全面接受和响应程度。以救人于苦难之中为目的而进行的对少数民族的意识形

① 中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局编《列宁选集》第2卷,人民出版社1960年版,第466页。

② [法]古斯塔夫·勒庞著,佟德志、刘训练译《革命心理学》,吉林人民出版社2004年版,第181页。

态驯化,很难看到少数民族群众面对异质文化时所产生的主体性焦虑和抵触情绪(只有《在康布尔草原上》剧中的焦巴头人表现出了这种抵触,但剧本将他的行为解释为是受到了反革命分子的蛊惑,因此消解了这种抵触的主体性意义),也就是“认同危机”。认同是一个主体思考和选择的过程,但捍卫模式中的不同文化主体之间却是单向度的价值观念输出,而不是主体间的沟通、互动,这个过程建构的是意识形态上的价值标准的统一性,很少具有精神和文化方面的内涵。如果说单向度的阶级观念输出撼动了少数民族稳定的社会结构(这个结构被预设为是充满了剥削和压迫的),弥合这种裂痕的外衣则是肯定打破传统结构的意义,即提高了少数民族的人身地位和经济状况。少数民族群众在阶级观念认同中主要处于被动的位置,促使少数民族转变观念的主要是经济上的受益(比如兑换货物、免费医疗、提供粮食等)以及生命得到尊重、正当权益得到保障。换言之,加速少数民族群众接受阶级观念的动机,是因为取消“旧官家”可以给他们带来精神上和物质上的改善,这本身是符合历史发展规律的。但由于剧本中的这些转变过程太过迅速,这就在道德层面弱化了人性的复杂性,没有充分表现出被驯化对象的主体性和能动性。

捍卫模式剧本对历史存在的不够尊重,主要表现为以夸张的笔法想象农村中的阶级斗争情景。在表现地主富农破坏农业建设的剧本中,地富分子被刻意地贴上了身份标签,具有敌视、破坏、仇恨等诸多负面特征。其阴险、恶毒的形象被树立为一个典型,目的是为了激起人民群众对代表旧社会、旧的剥削阶层的地富分子的仇恨。但实际上,这种极端的表现方式在很大程度上夸大了农村阶级斗争的程度。在合作化运动中,部分农民也具有保守、自私等性格缺点,参与合作化的积极性并非像剧本所描写的那么高,再由于传统农村社会的人际关系的稳定性,农民与地主阶级的矛盾也并非尖锐到不可调和的地步。正如杨奎松研究发现的,中国的“绝大部分农村地区根本就不存在苏联式的所谓‘农村资产阶级’(富农)”^①,很多地主富农都是靠自己的勤劳发家致富的,并非完全建立在剥削的基础上。而根深蒂固的伦理观念和传统的家族血缘关系,也将农民和地主维系在了一起。因此,捍卫模式中农民和地主之间的激烈斗争,更多的是为了表现反动阶级和旧制度的罪恶而进行的一种夸大,它有助于激发人民群众的阶级仇恨,但其负面影响却可能是摧毁了人与人之间的信任、互助、谅解等友善关系,而催生了敌视、揭发、背叛等恶劣关系。敌我之间绝对的对立和对抗,遮掩了人性的丰富和复杂性,也遮蔽了理智、冷静、客观等描写阶级斗争的正确立场。

结 语

捍卫模式的出现是为了配合现实中保卫国家安全和安定生活的需要,不论其艺术成就如何,其本身的存在符合历史发展的规律及需要。剧本所展示的人民群众高扬的

^① 杨奎松《中华人民共和国建国史研究》(1),江西人民出版社2009年版,第129页。

民族精神，赋予了捍卫模式中各种对敌斗争行为的正义性，而这种正义性质又有助于刻画人民军队和人民群众同仇敌忾、团结一心护卫国家安全的姿态。其对敌斗争的决心和勇气、斗争胜利的结局，符合历史发展的趋势，也是真实人性的一部分。捍卫模式剧本还在一定程度上坚持了对人（尤其是少数民族群众，如《遥远的边城》、《在康布草原上》、《边塞之夜》等）的生存状态、社会地位、现实需求的关注，人民军队及民族事务工作者在改善少数民族群众经济地位的同时，传播平等、人道、自立自强等现代意识，提升了少数民族群众的精神文化素养，有助于加强少数民族对新中国的认识和认同，巩固民族团结和国家安定。但是，捍卫模式剧本也具有浓厚的反现代性特征，其以二元对立思维来刻画敌人和人民，使“敌”“我”双方处于性质的两极，从而遮蔽了人性的复杂性并架空了剧本内容的现实生活根基，导致“正面英雄大多苍白无力，缺乏鲜明的性格、有血有肉的情感”^①。其在题材、主题、情节上的高度一致，导致较为严重的公式化、简单化弊端，而以乐观主义为主要基调，则使得斗争的残酷性和曲折性在很大程度上被放逐。

^① 胡星亮《当代中外比较戏剧史论》，人民出版社2009年版，第76页。

1980年代初“拨乱反正”背景下 “伤痕反思”话剧创作论^①

安徽工程大学艺术学院 丁文霞

1980年代初的“伤痕反思”话剧与当时的主流话语既有共通点,又有相异处。“伤痕反思”剧的创作,一方面与意识形态领域、文艺部门的话语激励密切相关,另一方面与作家主体意识的觉醒、大众的审美需求也不无关系。随着“伤痕反思”剧作家主体意识的觉醒,他们在剧作中对社会与生活的思考也随之深入,有时他们的独立思考会溢出主流话语的界限,而遭致话语规约。话语激励与话语规约的双重作用,使得“伤痕反思”话剧的价值内涵呈现出现代性与反现代性交相混杂的复杂状态,也使其具有明显的历史转型期特征。

“伤痕反思”话剧激励与规约的双重机制

“伤痕反思”剧作为这个时期的话剧创作主潮,极大地满足了主流意识形态贯彻与体现其文化意志的需要,承载了狂欢与规训的双重功能。狂欢精神是一种“交替与变更的精神、死亡与新生的精神”^②。“文革”后,主流意识形态话语、知识分子话语、民间话语汇合于以拨乱反正为序幕的思想解放的潮流中,意识形态领导者号召将文艺界的活动整合进这一潮流中。文艺界外部的创作吁求与自身的创作动机在一定程度上不谋而合。邓小平在1979年10月召开的第四次全国文代会上呼吁文艺工作者“要通过自己的创作,提高人民的精神境界,继续同林彪、‘四人帮’的恶劣影响进行坚决斗争”,“要运用文艺创作,同意识形态领域的其他工作紧密配合”^③。周扬也在报告中指出:“必须从林彪、‘四人帮’极‘左’思潮的精神禁锢中解放出来;必须从他们所制造的现代迷信的束缚中解放出来;必须从封建主义、资本主义思想以及严重存在着的小生产者的狭隘眼界和习惯势力的影响中解放出来;必须从文学教条主义、艺术教条主义和形

① 基金项目:教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“二十世纪中国话剧创作主潮”(项目编号:12JJD750006)的阶段性研究成果。

② [苏]M.巴赫金著,白春仁等译《陀思妥耶夫斯基诗学问题:复调小说理论》,三联书店1988年版,第178页。

③ 邓小平《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》,《文艺报》1979年第11~12期。

形色色的唯心主义、形而上学观念的影响下解放出来。”^①意识形态领导者重视文艺在“拨乱反正”中的宣传与教化功能的同时,希望文艺界打开一个全新的局面。这个时期的话剧创作积极推动着思想解放运动的进程,其中“《于无声处》的‘惊雷’后所开出的‘艳丽的花朵’,不但预示着‘文艺新高潮的来临’,而且冲破了‘两个凡是’为天安门事件平反所设置的‘禁区’”^②。

“伤痕反思”剧的舞台演出实践必须在主流话语的认可与支持下才能得以实现,其中相当部分屡获嘉奖无疑更加表明主流话语对“伤痕反思”话剧的积极鼓励。宗福先的《于无声处》1978年12月获文化部、全国总工会的嘉奖,苏叔阳的《丹心谱》、赵梓雄的《未来在召唤》、邢益勋的《权与法》、崔德志的《报春花》获文化部1979年建国三十周年献礼演出创作一等奖,苏叔阳的《左邻右舍》、中杰英的《灰色王国的黎明》、宗福先等的《血,总是热的》、梁秉堃的《谁是强者》、赵国庆的《救救她》都有奖项获得。^③舞台演出实践与奖项的获得意味着主流话语对“伤痕反思”话剧的鼓励与引导,从另一个角度也说明“伤痕反思”话剧的创作契合了主流话语对文学艺术社会整合能力的期待。

“伤痕反思”剧作家们从一种偏执的阶级斗争意识形态思维中解放出来,建立起与“文革”后意识形态大致适应的主体意识。“伤痕反思”话剧创作前后经历两个阶段:前期主要是歌颂老干部,揭批“四人帮”;后期集中关注社会主义现代化建设中存在的种种问题。剧作家集中关注的这两个主题,既“表达了千百万人对老一代无产阶级革命家的感情”^④,又反映出剧作家们积极介入社会主义现代化建设的参与精神。剧作家们的主体意识在长时期的压抑下得到较大程度的释放,由对一己悲欢的哀叹逐渐转向社会生活,久违的批判精神在一定程度上得以复归。

艺术接受者的审美取向对艺术创作者有时起着积极的推动作用,并不存在纯粹消极被动的艺术接受者。“在一个政治和社会大变动之后,人民正是极愿听指导,极愿受训练的时候。他们走入剧场里,不只是看戏,并且喜欢多晓得一点新的事实,多听见一点新的议论。而在戏剧者(编剧演剧排剧布景的人),此时也正享受着绝大的自由,一向所不能演出,不敢演出的戏,此时都能演了”^⑤。洪深的这段对二三十年代话剧创作状况的评论,同样适合于七十年代末八十年代初历史转折期“伤痕反思”话剧的情形。观众的热心参与是“伤痕反思”话剧创作出现高潮的一个极其重要的原因,此时一些关注社会热点的话剧常常能够一演就是上百场,极大地调动了剧作家的创作积极性。

话语激励总是在意识形态期待的范围内,设若逾越了这个期待范围,便会遭致话语规约,即来自政治意识形态的规训。所谓规训,就是一种权力或一种权力运作的样

① 周扬《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺》在《中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》,《文艺报》1979年第11~12期。

② 徐庆全《文坛拨乱反正实录》,浙江人民出版社2004年版,第51页。

③ 此处材料来自刘孝文、梁思睿编纂《1949~1984中国上演话剧剧目综览》,巴蜀书社2002年版。

④ 周扬《谈社会主义新时期戏剧创作的任务》,《周扬文集》第5卷,人民出版社1994年版,第23页。

⑤ 洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》(影印本),上海文艺出版社2003年版。

式。这种规训权力是可视的但又是不可确证的,是从封闭的规训、某种社会的“隔离区”扩展而成的一种无限普遍化的“全景敞视主义”(普遍化的监视),在日常的社会实践中作用于社会机体的每一末端。同时,这种规训是建构性的,目的在于生产出某种有用而驯服的产品。^①七十年代末八十年代初,主流话语、知识分子话语、民间话语狂欢化潮流里,潜隐着意识形态权力话语的规训机制。虽然“无一社会制度允许充分的艺术自由。每个社会制度都要求作家严守一定的界限”^②,但作家能够享受到何种程度的“艺术自由”,“严守”什么样的“界限”,则因“社会制度”的不同而存在差异,并不能一概而论。“伤痕反思”剧的思想空间与艺术空间在意识形态的激励与规训中构成八十年代初期话剧舞台景观,其遭致话语激励与规训的原因和方式带有历史转型期的特点。

“倾向性”问题是“伤痕反思”剧遭致规训的主要原因,所有对历史的清算和控诉必须以对政党、人民、祖国的价值皈依为前提。《假如我是真的》的演出引起轩然大波,有批评者很不满意“李小璋这样一个有欺骗行为的知识青年,看来比他周围的干部都站得高,更理直气壮,更值得原谅,更值得同情”^③。为了将《小井胡同》搬上舞台,剧作家将剧本一改再改,结尾尽可能留下一片光明,但仍然被认为《小井胡同》“把建国30年写成一片黑暗”^④。“文革”后,“政治体制”拨动、支持的对“文革”历史的清算潮流,存在着发展到质疑、动摇“政治体制”本身合法性的可能。八十年代意识形态一方面从上而下开始实施改革开放,另一方面改革开放又必须控制在“四项基本原则”^⑤的框架内,“四项基本原则”的宣布实质是规定了对“文革”历史清算狂欢的尺度,一旦“越界”,则遭致规训。1984年开展了全国规模的反对资产阶级精神污染、反对全盘西化、反对资产阶级自由化的斗争,这场斗争影响到整个八十年代的话剧创作,政治意识形态规训自始至终渗入其间,只不过有时话语空间大一些,有时话语空间小一些,在规训中达成对话语权力的掌控。政治意识形态规训对知识分子承担的批判功能和职责的约束是制约八十年代话剧艺术成就的主要外在原因。

主流意识形态采取不同于“文革”时期简单粗暴的规训模式,代之以“变相禁戏”的方法。1980年1月,剧本创作座谈会的召开标志着主流话语介入对文艺的干预。不同于“文革”时期的“打棍子、戴帽子、抓辫子”模式,座谈会采取了较为温和的方式,但是“敌我”问题、“立场”问题的价值评定意味着《假如我是真的》等作品被弃置的命运。座谈会三个代表性作品进行讨论,实质上被规训的不仅仅是这三部作品,同时被规

① [法] 米歇尔·福柯著,刘北成等译《规训与惩罚:监狱的诞生》,三联书店1999年版,第219~250页。

② 张英进、于沛编《现当代西方文艺社会学探索》,海峡文艺出版社1987年版,第38页。

③ 陈涌《从两个剧本看文艺的真实性和倾向性》,《人民日报》1980年3月19日。

④ 《小井风波录》,黑龙江人民出版社1987年版,第47页。

⑤ 1979年3月邓小平在中共中央理论务虚会上的讲话提出“四项基本原则”,即“第一,必须坚持社会主义道路;第二,必须坚持无产阶级专政;第三,必须坚持共产党的领导;第四,必须坚持马列主义、毛泽东思想”。

训的是大量潜在作品。这种将文艺范畴的问题纳入意识形态范畴加以考量的方式极大地影响到文艺界的创作与批评,批评家们从这种价值预设出发,对那些反映了党风问题最后又没能交代出依靠社会主义自身力量加以克服的作品,提出异议。“界限”的预设造成的后果是戏剧“危机”的到来。沙叶新在总结为何1980年出现戏剧的淡季时,认为:“在北京举行的剧本创作座谈会,是在‘四人帮’倒台后既开了自由讨论的先河,也开了变相禁戏的先例!”^①“变相禁戏”归根结底是主流话语在文艺的暴露问题上采取的保守态度,以及在意识形态问题上的顾虑。“变相禁戏”自然影响到话剧创作的现代性发展,“座谈会后的戏剧创作在选材上普遍回避了官僚主义、特权思想、党内不正之风等尖锐题材,而大都转向历史事件、身边琐事、爱情纠葛、海外华侨、中日中美友好、两岸骨肉情等的描写,有的甚至胡编乱造、逃避现实。这种倾向在相当长时间里对戏剧发展产生了消极影响”^②。当话剧创作有意避开问题丛生的社会现实,当初保持其先锋性的提出问题、讨论问题的创作精神一旦消失,它对现实的介入意识也就随之消失,戏剧的现代性进程由此变得曲折。

“伤痕反思”话剧现代性与反现代性的言说

话语激励与话语规约的双重作用,使“伤痕反思”话剧既要扫清“十七年”和“文革”戏剧反现代性的消极影响,又面临主流话语在意识形态上的顾虑,因而八十年代初期话剧的现代性建构面临很大的挑战。

“伤痕反思”剧在八十年代的戏剧现代性建构中主要着眼于扬弃与现代性话语相悖逆的话语体系,建构起一套适应现代性进程的新的话语体系:反对极“左”思潮,反对特权,消除宗法专制的余毒,同时进行人道主义呼唤,在历史现代性工程启动下开始了初步的审美现代性话语的言说。

长期以来,“左”的意识形态渗透进政治生活、社会生活的方方面面,贻害无穷,流毒甚广,“文革”后的八十年代话剧创作适应新的社会意识形态,开始反“左”话语的言说。极“左”思潮给中国的社会发展带来严重的后果,邓小平曾经指出,“一九五七年开始,我们犯了‘左’的错误”^③,并强调“我们主要是反‘左’,‘左’已经形成了一种习惯势力”^④。极“左”思潮“除了极端化的阶级斗争理论外,作为极‘左’思潮构成的较为显著的观念主要有:无政府主义,封建的宗法观念和专制意识,小生产的平均主义思想,文化虚无主义,暴力崇拜观念等等”^⑤。“文革”后的现代化设计首先要清除极“左”思潮

① 沙叶新《扯“淡”》,《文艺报》1980年第10期。

② 胡星亮《戏剧现代性的追求与失落——新时期戏剧思潮与戏剧运动述论》,《首都师范大学学报(社会科学版)》,2006年第4期。

③ 邓小平《吸取历史经验,防止错误倾向》,《邓小平文选》第3卷,人民出版社1993年版,第227页。

④ 同上,第228页。

⑤ 杜蒲《极“左”思潮的历史考察》,河南人民出版社1992年版,第16页。

在各个方面的干扰。“文革”时期,极“左”话语成为戏剧中唯一话语,“三突出”^①创作原则成为戏剧的基本创作原则,戏剧完全沦为“文革”激进派政治意识形态服务的“工具”。“伤痕反思”话剧的现代性建构的核心任务是消除极“左”话语的影响,恢复启蒙话语。《于无声处》、《丹心谱》、《左邻右舍》、《小井胡同》、《下里巴人》等剧作控诉极“左”思潮给人们身心带来的极大伤害,干扰人们正常的科研、教学、文艺活动、经济建设等,剧作家以声讨的姿态将个人之痛汇入历史之痛的宏大叙事中。

“伤痕反思”话剧创作对特权思想予以批判和扬弃。《报春花》、《权与法》、《未来在召唤》、《灰色王国的黎明》、《血,总是热的》、《谁是强者》等剧作鲜明地反对官僚特权以及专制余毒,痛陈这些非现代性因素对社会主义现代化事业的危害。《假如我是真的》反思“干部的不正之风”,切中时弊,发人深省。在这些剧作里,传统社会形成的“亲亲、尊尊、长长”的礼治秩序,由于亲者、尊者、长者的违法乱纪,剧中的主人公背负心理与舆论的重负,捍卫了现代化进程中的社会秩序和法纪尊严。

“伤痕反思”话剧力倡人道主义的复归。《于无声处》、《灰色王国的黎明》、《小井胡同》、《左邻右舍》、《救救她》、《假如我是真的》等剧作中闪现着程度不等的人道主义光芒。“文革”期间人们遭受的空前深重的灾难构成人道主义复归的社会历史背景,剧中发出了对人情、人性、人道主义的深切呼唤,尽管这些呼唤颇多道义和情感评价色彩,还缺乏深刻的理性反思,但它是导向被破坏殆尽的正常人伦关系修复的必要阶段。

“伤痕反思”剧所体现的现代意识揭开了八十年代戏剧现代性的序幕,艰难地摆脱和消除“十七年”和“文革”非现代性的消极影响。但是,当时的主流意识形态关注的重心和焦点是物质和技术层面的“社会主义四个现代化”,在“贫穷不是社会主义”的思想认识指导下,大力倡导科学技术的发展。“人的现代化”的探讨与追寻不能同步充分展开,往往会被“小资产阶级倾向性”、“资产阶级自由化”等的意识形态化定性影响其探索的深度。戏剧归根结底是“人”的戏剧,当戏剧中“人”的描写刻画受条条框框限制,必然影响“人的现代化”的实现,戏剧的现代性进程自然受其影响。

价值内涵的矛盾复杂,使得“伤痕反思”剧呈现出历史转型时期的特点:一方面创作主体意识在觉醒,另一方面又自觉或不自觉地延续“十七年”乃至“文革”时期的思维模式。一种政治意识形态影响的消除,需要经历相当长的时间。剧作家在反“左”的同时,意识深处很难在短时期内清除“左”的消极影响,不同程度的思维简单化与伦理化倾向仍然存在。根据埃里克森的研究成果:极权主义往往“使得年长的人仍然固着于青年人的选择,也使许多成年人受到限制或者丧失了抵抗的能力”^②。也就是说,在极权主义下,无论是成年人,还是青年人,都固着于统治阶层强加给他们的意识形态,这种状况的改变需要经历相当长的时间,创作主体在这种环境影响下形成的思维形态必

① “三突出”创作原则为:在所有人物中突出正面人物来,在正面人物中突出主要英雄人物来,在主要英雄人物中突出中心人物来。

② [美]埃里克·H.埃里克森著,孙名之译《同一性:青少年与危机》,浙江教育出版社1998年版,第76页。

然影响到话剧创作。

首先表现在剧作家对“四人帮”造成的混乱局面虽然有清醒的批判意识,但往往又会借用对手的批判方式与批判话语来批判对方。由于受到长期以来在战争中形成的非敌即我、非黑即白的极端二元对立思维模式潜意识影响,作品中弥漫着一股或浓或淡的阶级斗争意味。剧作家无论写政治生活还是经济建设生活,都把它处理成两条战线的斗争,其实质是把复杂的生活作了简单化的处理。《于无声处》、《丹心谱》表现了政治领域里的二元斗争:梅林(正方)与何是非(反方),欧阳平(正方)与唐有才(反方),方凌轩、丁文中(正方)与庄济生(反方)。《报春花》、《权与法》、《未来在召唤》、《灰色王国的黎明》、《血,总是热的》、《谁是强者》等表现了经济现代化建设领域里出现的二元对立:民主与官僚,开明与保守,推重科技与轻视科技等等。将本来能够挖掘人性深度的题材浅表化、单一化,使得这个阶段的话剧创作未能塑造出丰富、立体的人物形象来。刘厚生指出“十七年”话剧创作存在的问题:“剧作家必须创造出代表正确思想的党委书记,代表错误或反面思想的落后分子或阶级敌人,两方面殊死搏斗,中间夹着一些摇摆人物,最后必定是正面胜利,中间人物转变。”^①七十年代末八十年代初话剧创作仍然延续这方面的问题。

其次,创作主体偏向于“道德整体主义”,即“政治共同体的命运嵌入人民的历史性中”^②。也就是说,创作主体关注的是政治共同体的命运,每一个个体的人并不是创作主体关注的重心,人反而成为表现政治共同体的工具,人的丰富性、复杂性一律被抹杀,成为政治层面的“单向度的人”。由于没能深入挖掘出多元人性,这类的创作很容易在艺术上出现概念化、公式化、脸谱化倾向。这也使这个时期的剧作虽然在当时的话剧舞台上引起了轰动,一旦时过境迁,再也无法成为阅读或演出的经典。例如《于无声处》,在当时的话剧舞台上创造了演出奇迹,一连上演了几百场。但《于无声处》舞台奇迹的创造,并不主要源自戏剧艺术本身的魅力,而更多要从社会学角度找到因由。

再次,人的灵魂对话的缺失。“伤痕反思”戏剧创作主体在进行创作时,有鲜明的问题意识,如揭露“四人帮”的倒行逆施、抨击官僚主义和特权思想等,但是“大多数问题剧都把‘问题’和‘揭露’当作思想性,在人物围绕问题的冲突、争论中摆出不同思想观点,让人物和情节去传达作者的主观意念,而忽视了更为深刻的现实本质内涵的揭示”^③。作者的主观意念不是通过情节与场面流露出来,不是靠人物之间有动作性的言语表现出来,而是靠人物与情节去直接传达,这种戏剧美学上的认识误区极大地影响到“伤痕反思”戏剧的艺术性。综观“伤痕反思”戏剧的结构艺术,大都比较雷同,变化不大,基本上按照人物的二元对立来展开剧情:开端——矛盾双方出场,矛盾双方或曾经是生死与共的战友,或是曾经的救命恩人等;发展——双方开始因为观念与立场的不同产生摩擦;高潮——正义一方为了社会主义事业不顾私情,展开斗争;结尾——

① 刘厚生《中国话剧史的十一个“为什么”——回顾话剧百年兴衰之路》,《中国戏剧》2007年第5期。

② [英] 安东尼·吉登斯著,胡宗泽等译《民族—国家与暴力》,三联书店1998年版,第354页。

③ 胡星亮《二十世纪中国戏剧思潮》,江苏文艺出版社1995年版,第349页。

以正义一方胜利而告终。在语言艺术上,人物的个性特色并不鲜明,基本上成为传达作者主观意念的传声筒,将戏剧中的人在多元精神层面的对话简单化成政治意识形态层面、道德伦理层面的宣讲。易卜生的戏剧当初就是被当作“社会问题剧”介绍到我国,这是一种极大的误解。当有人感谢易卜生关注某个问题时,他总是表明他只是在写诗,而非解决某个问题。这实质上是剧作家对戏剧本质的深刻见解:剧作家只关注人类灵魂的丰富性和复杂性,而不是某个问题。戏剧归根结底是“人”的戏剧。

综上所述,历史转型期的“伤痕反思”剧的创作必然带有过渡时期的时代色彩。一方面,剧作家以切身之痛诉说十年动乱制造的悲剧,历史的喜剧性结局为悲愤的诉说提供了乐观的基调;另一方面,政治意识形态的介入、剧作家的主体意识、对历史创痛的反思还需要时间的沉淀等,某种程度上影响到“伤痕反思”剧的现代性进程。

走向市场的“先锋”与“伪先锋”

——话剧《恋爱的犀牛》及其论争研究

南京大学文学院 李兴阳 贺小力

在中国大陆 1990 年代的先锋戏剧实验中,孟京辉被视为无可争辩的代表人物。其主创或与人合作的《思凡》(1992)、《我爱 XXX》(1994)、《一个无政府主义者的意外死亡》(1998)、《恋爱的犀牛》(1999)等话剧作品,常常与牟森等的《彼岸》、《零档案》、《与艾滋有关》,林兆华等的《哈姆雷特》、《三姊妹·等待戈多》,黄纪苏和张广天的《切·格瓦拉》等作品一起,被列为先锋戏剧的代表作。在孟京辉作为导演推出的十多部先锋实验戏剧中,能一直长演不衰的是由廖一梅编剧的《恋爱的犀牛》。该剧自 1999 年夏天在中国青年艺术剧院首演以来,有多达六个不同的演出版本,曾在全世界 36 个城市演出,累计演出千场以上,观众达 36.8 万人次,上座率保持在 120% 以上,创下国内单部话剧演出之最,而这些数字随着该剧在中外舞台的继续上演,还在不断攀升。围绕该剧进行的论争,十多年来也同样长盛不衰,且常谈常新。就能查看到的资料而言,自 1999 年以来,专论或论及《恋爱的犀牛》的各类评论文章和学术研究成果,有五十余篇。这些文章,虽然大都各说各话,没有针尖对麦芒式的相互辩论和驳诘,但已构成了事实上的“百家争鸣”局面。《恋爱的犀牛》是“先锋”还是“伪先锋”,成为论争的焦点。围绕焦点而展开的争论主要有三个方面:其一,爱情主题的深与浅;其二,形式实验的得与失;其三,对演剧市场的迎与拒。论者们对这些问题的观点各异,但在思想的分歧中表达出了对中国先锋戏剧的有益思考。重新审视持续十多年的论争,沿波讨源,披沙拣金,或许能为中国当代话剧的新探索提供某些有用的借鉴。

一、“爱情圣经”与怪味“心灵鸡汤”

在《恋爱的犀牛》的宣传语里,颇为醒目地印着“爱情圣经”几个字,这表明该剧将爱情设定为最显在的主题。该剧讲了一个“爱与不爱”的故事。^① 剧中的男主角马路,是个卑微的犀牛饲养员,他不可理喻地爱上了有复印机味的明明,而明明爱的是有个性的艺术家陈飞。剧中的爱情都是他们自己的独角戏,与另一个人无关。马路为了明明,学电脑,学开车,上恋爱培训班,献上五百万元巨额奖金,甚至成为一个诗人,最后杀死作为自己化身的黑犀牛,将它的心献给被绑架的明明,但依旧得不到明明的爱。

^① 鸿举千《爱与不爱——话剧〈恋爱的犀牛〉观感》,《戏剧之家》1999 年第 9 期。

明明爱的是陈飞,为了陈飞,不惜放弃自我的尊严,忍受无尽的折磨,甚至还要抛下一切远走异国他乡,却得不到陈飞的爱。有论者注意到,“剧中人物的性格多少有些像英国作家王尔德的剧作《莎乐美》中的莎乐美、叙利亚少年和约翰的性格。在《莎乐美》一剧中,叙利亚少年爱着莎乐美,可莎乐美却爱着约翰,而约翰又爱着上帝。结局是叙利亚少年嫉妒自杀,莎乐美得不到约翰的爱,便凭借爱着皇帝的权力杀死了约翰而与约翰亲吻,随后又被皇帝杀死。”^①《恋爱的犀牛》被视为中国版的《莎乐美》,其爱情主题与意义,论者们作了观点不一的解读。

在论争中,论者们的肯定性阐释和评价,主要有四点:其一,认为《恋爱的犀牛》是一首关于现代都市爱情的抒情诗,并且是疯狂而绝望的抒情诗。署名江北的文章这样写道:“在现代都市,来自恋爱主体之外摧残爱情的专制力量已经很弱了,人们的性与爱都获得了空前的自由,但是作为获取这种自由的代价,却是都市人真正相爱的可能性的流失。我们有权利不受干涉地爱上几乎任何人,但是我们却很难在热烈而持久地爱上一个人的同时也热烈而持久地被这个人所爱。滑稽的是相爱的可能之少恰恰由于我们爱的自由之多。《恋爱的犀牛》就是一首关于现代都市爱情疯狂而绝望的抒情诗,它以疯狂的爱打动那些不再会爱的心灵,它以绝望的爱打动那些不被爱人所爱的心灵。”^②其二,以理想的爱情抵抗现代社会的浮躁,批判时下流行的市俗观念。剧中的马路和明明甘为“爱奴”,漠视周围人的异样眼光;而围绕在“爱奴”身边的其他符号化的人物,则轻蔑和嘲弄爱情的神圣性,认为爱情只是让人心情愉悦的,爱人是可以随时更换的,在爱情上认死理是患了精神疾病的表现。两相对比高下立见,剧作者将所有的诗情和敬意都给了马路和明明,将两个人的疯狂书写成一段英雄史诗,而集体的场面一定是像丑角那样专给观众提供笑料的。其三,对执著精神的礼赞。有论者认为《恋爱的犀牛》表达的并非仅仅是爱情,还有对理想的宝贵的执著,是“对一切人类梦想,一切追求的礼赞”^③。在这个物质过剩、情感过剩的时代,奢谈理想只能惹人侧目,它是如此的美好,却不堪一击。物质与精神生活的巨大反差,形成弥漫全剧的狂欢中的孤独与失落的迷雾。在这个物欲横流的世俗社会,能够摒弃一切物质需要而执著于精神追求,是如此难得。因此将马路的行为作具体而细致的分析不再成为必要,一旦将爱情冠以理想之名,一切疯狂的行为就有了悲壮的意味,马路最后杀死犀牛图拉的举动成为对理想的献祭,显得分外动人。主人公人格上的缺陷被堂吉诃德式的精神光辉照亮,成为新一代理想主义的代言人。在一片钢筋水泥、金钱物欲搭建的虚假繁华之中,该剧表现出寻找精神原乡的企图。其四,人生的盲目性与对命运的反抗。剧中男女主角的眼睛时常被蒙起来,象征着人生和爱情中的盲目性。马路和明明都知道无论自己作出怎样的努力,都不可能成为爱情这场战役的胜者,然而他们虽然一败涂地却仍旧不肯放弃,绝望地反抗不可改变的命运。这些解读,提升了《恋爱的犀牛》的爱

① 刘平《实验戏剧应该有自己的探索方向》,《戏剧文学》2000年第3期。

② 江北《〈恋爱的犀牛〉,还是〈神仙与好女人〉》,《戏剧艺术》2004年第3期。

③ 张永宏《论〈恋爱的犀牛〉中的感伤色彩及批判意识》,《群文天地》2011年第20期。

情主题及其意义,阐释和证明了该剧思想表达方面的“先锋性”。

有些论者认为,不宜过度阐释或拔高《恋爱的犀牛》的爱情主题及其意义,该剧没有什么新的思考和深刻的内涵,不是什么“爱情圣经”,而是怪味“心灵鸡汤”。论者们的否定性意见,也主要有四点:其一,该剧所叙“爱而不能”的故事轻浮浅薄。有论者即言:“这场现代都市的爱情,就只是轻浮浅薄如柳絮一样的爱而不能的故事,就只是物化了的‘温暖的手套’与‘冰冷的啤酒’带来的现代生活的装饰品,就只是独白、呓语与梦境交织着的梦与梦的失落——在犀牛所隐喻着理想中的非洲草原原始的生命力面前,它就略显得轻薄;在玛格丽特·杜拉斯近乎残酷地剖析爱与生与死的映衬下,也显得有些浮躁。”^①其二,该剧提倡了一种极端的变态的男女情感。有论者批评说,该剧“刻意描述、渲染、讴歌,还可能提倡一种本来应当加以遏制、压制、湮灭的男女感情”^②。的确,在该剧中所能看到的并非梁祝般死生契阔惊天动地的古典爱情,导演和编剧所标榜的现代浮躁社会中对爱情难得的执著,在马路身上却表现为对某个女性歇斯底里的疯狂。剧中人讥讽马路“过分夸大了一个女人和另一个女人之间的差别”,虽说是对情感过剩时代人们滥情的一种批判,但换个角度去想却不无道理。没有对人类的泛爱,仅仅执著于一个爱的对象,是极度自私的表现。玛格丽特·杜拉斯的爱情宣言“爱之于我,不是肌肤之亲,不是一蔬一饭,它是不死的欲望”让编剧奉若神明。马路心中就是燃烧着一股“不死的欲望”,为了填满这欲望他可以不顾朋友,丢失自我,甚至绑架所谓的“爱人”。滥情无疑是道德的沦陷,以一个极端的低下来证明另一极端的高尚是不合逻辑的。如果将这部剧视作“爱情圣经”,只怕为爱赴汤蹈火的信徒们都将成为圣坛上的祭品。其三,该剧所礼赞的“执著”其实是一种“偏执”,编剧廖一梅要表达的也是“偏执”,她认为没有“偏执”就没有创造。有论者批评说:“创作者没有将人物所谓的‘偏执’进行基本的准确解码,它展现的就不是当下所罕有的‘知其不可为而为之’的落寞英雄或美丽人性遭到毁灭的悲剧,而成为对一个不可理喻的智能不足者可笑性格、滑稽行为的讴歌。”^③其四,该剧对爱情或理想的“执著”(“偏执”)恰恰是为了迎合观众,通过一种补偿心理,给观众营造一个逃避现实的梦境。马路对明明,明明对陈飞的在现代社会濒临绝种的爱情,“迎合着难以体味真爱滋味的小资阶层对庸俗无聊的情感生活的逃避,以怪诞、超验的形式满足着他们对于纯真爱情的无病呻吟,为他们提供一种想象性的补偿,让他们在剧中人物的撕心裂肺中寻找一种久违的爱情传说”^④。这些解读,贬低《恋爱的犀牛》的爱情主题及其意义,以此阐释和证明该剧思想表达方面的“媚俗”或曰“伪先锋性”。

概言之,肯定者认为《恋爱的犀牛》的爱情主题达到了一定的思想深度,具有“先锋性”;否定者则认为该剧的爱情主题是浅俗的,因而不具备特立独行的“先锋性”,是“伪

① 陶子《世纪末不谈爱情》,《艺术广角》1999年第11期。

② 沈林《恋爱的艺术家和哲学的犀牛》,《剧本》2000年第1期。

③ 潮石《舞台寻梦者的探险与迷失》,《中国戏剧》2000年第3期。

④ 穆海亮《先锋派与媚俗艺术的双面体》,《文艺争鸣》2010年第7期。

先锋”。如此歧见,显露出论者们的思想意识与价值观念的多元。也有一些共同的地方:如启蒙话语、西方现代哲学话语等是论者们都乐意使用的话语资源;再如论者们都将《恋爱的犀牛》与中国的社会现实和精神情感状况联系起来,注意到二者之间的紧张关系,在基本分析方法和评价标准的采用上,大致是相同的。

二、“形式创作方法”与“孟氏快感”

孟京辉曾说:“我的理论实际上叫形式创作方法。我是怎样创作的呢?我不是通过社会,我也不是通过历史的判断,我完全是通过形式来进行我的创作的。”又说:“我们追求一种形式上的鲜明性和标新立异的前卫意识,我们要与传统戏剧中陈旧的东西决裂。”^①如其所言,孟京辉把形式的探索放在先锋戏剧实验的首位,追求形式上的“前卫”和“标新立异”。形式特异的“孟氏戏剧”,“总能给人以特殊的感受,这就是人们常说的‘孟氏快感’”,“观看孟京辉的先锋戏剧,你总能感受到荡漾其中轻松风趣的幽默、撩人胸怀的温情、狂放不羁的嘲讽、令人深思的荒诞和诗意盎然的浪漫”^②。《恋爱的犀牛》采用的也是“形式创作方法”,打造的也是“孟氏快感”。“虽然这部话剧的题材并没有明显的时代性,但表现方式却极富当代色彩:谐谑、活泼、热闹,象征、隐喻、戏拟等手法随处使用,歌谣、数来宝、顺口溜、绕口令不断穿插其间,形体语言、影视语言、广告语言、报刊语言比比皆是,彩票、推销、广告、大奖赛、艺术公司层出不穷,人物的语言使用的是新兴的词汇,人物的观念反映出流行的思想,诚挚的爱情和虚构的故事并行不悖,真实的生活和虚假的表演相映成趣,传统的、正面的价值与反主流的、解构的思想相得益彰。”^③

在繁复的形式实验中,《恋爱的犀牛》最突出的形式特征有三点:一是戏仿,即对于其他事物的游戏化的模仿。这种手法在孟京辉此前的戏剧里就被大量运用,主要是对于经典名著相关情节的戏仿。但在《恋爱的犀牛》里,却主要表现为对于商业文化的戏仿,如“牙刷”推销他的钻石牌钻石型钻石牙刷是对商业广告的戏仿;为了治疗马路的“爱情偏执狂”,朋友雇佣红红和莉莉,是对滥俗言情剧和选秀节目的戏仿等等。二是拼贴,即将两种不同的形式或题材并置。这样的拼贴常常能带来意想不到的效果,例如西方的《十日谈》和中国古典戏曲的拼贴就让人耳目一新。因此从《思凡》开始,孟京辉一直乐此不疲地运用这种手法。在《恋爱的犀牛》里,最明显的就是与流行音乐的拼贴,有的是原创的词曲,有的甚至就直接挪用现成的。这里的音乐不是情节发展中必要的元素,而是成为主要的形式独立存在。演员声情并茂地放歌一曲,剧情暂且停顿,或者变成音乐的背景,为演唱酝酿感情,演唱本身成为舞台的主角、聚光灯的焦点。三是重复,即语言或者情节的反复出现。情节上,该剧的开头和结尾都出现了明明蒙眼

① 《话剧·实验话剧·票房》,《戏剧电影报》2000年10月6日。

② 陈吉德《打造“孟氏快感”——孟京辉论》,《剧本》2002年第1期。

③ 鸿举千《爱与不爱——话剧〈恋爱的犀牛〉观感》,《戏剧之家》1999年第9期。

坐在椅子上,马路向她倾诉衷情的场面,只不过前者更为柔和,而后者经过情节的铺陈达到情感的高潮而显得撕心裂肺。语言上的重复更是随处可见,如“这是一个情感过剩的时代,这是一个知识过剩的时代……”的合唱就出现了好几次。论者们在倾注精力对《恋爱的犀牛》的艺术形式进行理论分析的同时,对其形式实验的得失与审美效应,给予了褒贬不一的评说。

论者们的肯定性意见,主要有三点:其一,《恋爱的犀牛》在形式上有一些值得肯定的新尝试,最突出者就是“音乐与戏剧的结合,让二者在表演中相互促发,达成一种‘理性的递进’。事实证明,音乐的抒情、感化和宣泄作用,于不知不觉中控制了观众的感受,强化了剧场性和戏剧效果”^①。这其实也是孟京辉的自我评价。孟京辉在一次访谈中说,他在该剧中“主要探索了音乐与戏剧二者的理性的递进,这是我以前从未主动探索的,……我慢慢能控制剧场和观众的感受了”^②。其二,认为形式也是内容,“追求形式感在《恋爱的犀牛》的演出中有着重要的作用……他在戏里所采用的新形式,完全是为了传达自己对社会人生的一种思考,他的剧中所采用的新形式绝不是产生于他对内容的思考之前。”^③其三,认为在形式上注重观赏效应,迎合大众趣味是实验戏剧的“战略调整”,《恋爱的犀牛》是“孟氏戏剧”转型的标志性作品,^④即由“小众化”的“先锋”向“大众化”的“先锋”转型,“戏拟、拼贴、调侃、游戏等手段的运用为孟京辉作品赢得了更多的观众,使先锋话剧这种实验性的、注定‘小众’的艺术拥有了大量的、特定的受众群体。同时,这些先锋元素又迅速不再具有先锋性,它们不但成为孟京辉不断自我复制的手段,而且为众多剧作家吸纳,成为一种时尚。”^⑤如剧中人物牙刷的“赠送给”,红红的“一骚二媚三纯洁”,闹剧般的恋爱训练班等等,无不引人发笑,也很好地迎合了大众趣味,获得他们的认可。话剧不再摆出拒人于千里之外的面貌,大批观众自愿掏腰包给《恋爱的犀牛》捧场,这也是它长演不衰的秘诀。

论者们的否定性意见,主要有三点:其一,《恋爱的犀牛》形式上的旁枝末节过多且大有盖过主干的趋势,情节不免显得拖沓、不连贯。该剧对时代的庸俗进行冷嘲热讽时,“其夸张、戏谑的态度容易导致从美学上超越它而在现实中臣服于它,使观众在哈哈一笑中泯灭了批判性的价值立场”^⑥。其二,该剧过于随意的拼贴和穿插,过多过杂

① 牛鸿英《孟京辉与中国当代先锋戏剧》,《当代戏剧》2004年第3期。

② 解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》,作家出版社2000年版,第349页。

③ 刘平《实验戏剧应该有自己的探索方向》,《戏剧文学》2000年第3期。

④ 孟京辉认为,他的先锋戏剧实践的审美取向以留学日本(1997年至1998年孟京辉在日本考察戏剧半年)为界,可划分为前后两个时期。前期拒绝“大众”,“很任意”也“很任性”,代表性作品有《等待戈多》、《思凡》和《我爱×××》等;后期走向“大众”,认定“我的先锋、前卫就表现在和更多人接触上”,代表性作品有《坏话一条街》、《一个无政府主义者的意外死亡》和《恋爱的犀牛》等。(参见解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》)孟京辉的自我“分期”,被一些论者认可和采纳。

⑤ 任建军《反叛姿态与从众策略》,《解放军艺术学院学报》2008年第10期。

⑥ 穆海亮《先锋派与媚俗艺术的双面体》,《文艺争鸣》2010年第7期。

的表现手法的运用显得不伦不类,消解了本就不够深入的思想。有论者批评说:“打造‘孟氏快感’的嘲讽、幽默、拼贴、戏仿和重复中,除了嘲讽、幽默比较恒久之外,其他方式运用起来都是很需要把握分寸的,否则拼贴成了杂乱,戏仿成了贫嘴,重复成了难以忍受的不耐烦。”《恋爱的犀牛》“基本上是一部失败的剧作”^①。其三,该剧失去了先锋形式实验的反叛性。有论者评价说:“《恋爱的犀牛》创造了一种戏剧模式:简单说来就是‘搞笑+纯情’。搞笑,本来是来自先锋戏剧对社会的讽刺,只是这种抗争性因素慢慢下滑,到《恋爱的犀牛》里就成了无伤大雅的玩笑。”^②有论者争辩说,舞台上滑稽笑料与诗意感伤的交替,非但没有削弱批判意识,反倒让崇高的更加崇高,可笑的更加可笑。孟京辉自然不会认同这些批评的声音,十多年间的六个演出版本非但没有在形式上做减法,反倒不断往更为复杂的方向开掘,而内容上却没有太大的变化。

总体上看,肯定性评价是主流,否定性意见也有一些是肯定者们在充分肯定之后的“补充”,以示观点的“辩证”。在一个相对自由开放的文化语境中,论者们对先锋戏剧形式实验的“容忍度”,比20世纪80年代对“探索戏剧”形式探索的“容忍度”要大得多。而且,批评者们大都不是批评《恋爱的犀牛》太“先锋”,而是批评该剧不够“先锋”,是“先锋的后退”。从这些变化中可以看到历史的进步。

三、走向市场与“先锋的后退”

在“孟氏戏剧”中,《恋爱的犀牛》是孟京辉“努力按照大家想象的商业操作来做”的第一部戏,^③也是他最赚钱的一部戏。这部戏“吸收了实验戏剧十年来积累的经验:《恋爱的犀牛》的舞台手段丰富,演员的表演方法介于写实与夸张、怪诞的风格之间,戏剧的节奏极富动感。昔日实验戏剧面对体制、市场的坚持与对抗被转化成一种忧伤、执著而又无伤大雅的‘痴恋’(剧中马路对明明略有些变态的追求)。《恋爱的犀牛》虽然还保持实验戏剧嬉笑怒骂的风格,但整个格调已经转化成两种有效的消费资源:一是‘搞笑’,一是‘言情’”^④。孟京辉自认为是“世俗的”与“诗意的”结合,这是他在尝试“商业操作”的同时要实现的一个“艺术理想”,他说:“世俗的东西,就做马雅可夫斯基剧本里特别世俗的东西,与梅耶荷德赋予世俗的诗意二者结合一下,这是我特想探索的一个方面;再一个是想通过特别理性的原则,把观众给绕进去。刚开始我们唱歌,然后我们就展开,我们就讲故事,然后再唱歌,再讲故事。我们也不费劲,观众也受了刺激,这两个创作原则是我现在做这个实验的《恋爱的犀牛》时想做的。改变了一些东西,恰恰是把世俗的东西变成诗意的东西,或者把诗意的东西变成世俗的东西,使得两

① 周玉琳《先锋话剧的缺陷》,《戏剧之家》2004年第11期。

② 陶子《文化市场中的小剧场戏剧》,《新世纪剧坛》2011年第9期。

③ 解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》,第348页。

④ 陶庆梅《实验戏剧与市场的辩证》,《文艺研究》2007年第7期。

块都明确了。”^①孟京辉认为他找到了结合点,实现了“商业操作”与“艺术探索”的双赢,《恋爱的犀牛》不仅创下了票房神话,而且还是一部无损先锋品格的实验戏剧。《恋爱的犀牛》的“先锋模样”及其在演剧市场上的火爆,引发了人们关于实验戏剧与市场的关系、实验戏剧应该面向“小众”还是“大众”等问题的激烈争论。

实验戏剧原则上应该是标榜纯艺术的,与市场不相容。孟京辉对此有自己的认识。一方面,他认为戏剧实验者的观念是与市场相悖的,考虑市场,戏剧的“实验性就会打折扣”,市场经济对实验戏剧有“扭曲的作用”;另一方面,实验戏剧要生存下去,又“必须利用市场这个杠杆”^②。在两难的尴尬中,孟京辉选择走向市场,同时又不放弃先锋实验的旗号,否认走向市场是“先锋的后退”。对孟京辉在《恋爱的犀牛》中的“艺术”与“市场”的双重选择及其自我辩护,论者们的意见不一,有的肯定,有的否定,有的“辩证”。

一些论者注意到《恋爱的犀牛》对中国当代话剧发展的积极作用,认为实验戏剧走向市场,并不一定意味着“先锋的后退”,其意义或影响要从多个方面去看。具体意见有几点:其一,“实验戏剧由孤芳自赏转而注意社会与市场,不应当被视作先锋性的蜕化,而恰恰是一种成熟和自信的表现。”^③其二,该剧具有现实主义与理想主义的双重精神特质,并非肤浅的“媚俗”或思想贫乏。有论者认为:“《恋爱的犀牛》表达的是‘物质过剩’时代对理想和爱情的寻求。……现实并理想着,是孟京辉戏剧的精神特质,也是其风格模式之一。现实是其根,先锋是其表,理想主义为其质。所以孟氏戏剧给人的感觉是不颓废、不绝望,在引起人思考的同时,也能催人向上、促人奋发。与西方先锋派艺术不同,孟氏戏剧叛逆而不颓废,批判社会但仍然憧憬未来。对现实的辛辣讽刺和对理想的执著追求的统一,是孟京辉先锋戏剧独具思想魅力之所在,也是其之所以引起青年观众强烈共鸣并受到他们热烈欢迎的原因。”^④其三,“孟京辉以媚俗艺术的技法传达先锋派戏剧的精神,或者采用先锋派的技法实现其美学上的媚俗,是完全正常的”,“在整个中国话剧不景气的状况下,先锋戏剧争取观众的媚俗姿态与适应市场的商业策略都情有可原。从艺术发展的内部规律看,先锋派与媚俗艺术绝非水火不容,恰恰相反,二者的交融互渗几乎是与生俱来的。”^⑤有论者引证卡林内斯库的话说:“先锋派出于颠覆的和反讽的目的对媚俗艺术感兴趣,媚俗艺术可运用先锋派的技法(这些技法非常容易被转化为俗套)来为其美学上的从众主义服务。”^⑥其四,对戏剧市场产生了积极的影响,带动了更多的社会资本进入戏剧生产。“《恋爱的犀牛》的经济效果,在各种场合得到张扬,戏剧可以盈利的故事成为许多戏剧创作者寻找戏剧投资

① 解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》,第348~349页。

② 同上,第352页。

③ 徐煜《对实验戏剧的重新认识》,《上海戏剧》2004年第4期。

④ 黄爱华《孟京辉先锋戏剧论析》,《文艺争鸣》2009年第11期。

⑤ 穆海亮《先锋派与媚俗艺术的双面体》,《文艺争鸣》2010年第7期。

⑥ [美]马泰·卡林内斯库著,顾爱彬、李瑞华译《现代性的五副面孔》,商务印书馆2002年版,第274页。

者的动力。2000年前后,多种多样的社会资金注入戏剧市场。”^①其五,《恋爱的犀牛》形成的“言情+搞笑”的美学风格,“逐渐成为了一段时期以来支配戏剧演出市场的法则,成为体制外戏剧——无论是大剧场还是小剧场——相对单一的美学方向。这种方向发展到极致,是2005年出现的‘戏逍堂’。‘戏逍堂’是个纯粹以制作人为核心的团队”^②。这些肯定性的意见,林林总总相互抵牾,出发点也不尽相同:有的着眼于一种更具开放性的戏剧“理论认识”,比较“务虚”;有的则考虑中国当代话剧的现实处境及出路,显得更加“务实”,更具建设性。

有不少论者认为,实验戏剧走向市场,就意味着“先锋的后退”。具体意见有三点:其一,先锋戏剧由“小众”走向“大众”,由剧场走向市场,其先锋色彩就会日益淡化。这种判断的形成,基于对“先锋”的一种通识,即“先锋是一种精神,一种敢于领先的精神,它是对旧有秩序的不满和反叛,具有强烈的批判精神;先锋是具有个性色彩的个人化的表达,一种自由的表达,它不断地颠覆,不断地创新,在反叛传统中获得新的美学特质。所以,最初的先锋戏剧标榜纯艺术,是拒绝世俗拒绝大众的。因为它认为大众是一种世俗性的社会,它要在艺术领域建立一个理想的社会,来对抗世俗,对抗主流社会”^③。而在商业利益的驱使下,先锋向消费文化妥协让步,就会放弃反叛和抗争,与现实同流合污。其二,先锋首先应该是思想内容上的先锋,而《恋爱的犀牛》内容单薄思想肤浅,其“先锋”仅仅是形式上的,因而是“伪先锋”。其三,观赏“孟氏戏剧”成为一种“符号消费”,有媒体评论这样调侃道:“‘看孟京辉的话剧’已经同‘使用名牌香水’和‘饮用进口咖啡’一样,成为当代小资们的生活标志之一。”^④其四,先锋滑向“媚俗”,会产生很多消极影响,如“容易导致艺术整一性的破坏”,“会使观众迷失于媚俗之中,满足既定审美形态,失去批判意识,从而使先锋戏剧本身丧失先锋的意义,甚至连观众也被弱智化了”,“夸张、戏谑的态度容易导致从美学上超越它而在现实中臣服于它,使观众在哈哈一笑中泯灭了批判性的价值立场”^⑤,等等。这些批评性意见,也是警醒之声,对中国当代话剧特别是实验戏剧的发展是有益的。

在实验戏剧与市场的关系的论争中,被顺带提出来加以讨论的还有孟京辉的“走向人民”之说。^⑥在中国当代文化语境中,“人民”是一个有浓厚政治意识形态色彩的概念。孟京辉说他的“人民”概念是来自意大利戏剧家达里奥·福,而这位诺贝尔奖得主自称是“人民的游吟诗人”,用“真正的人民戏剧”为底层民众的利益呐喊。孟京辉导演《一个无政府主义者的意外死亡》,从中也体悟到了达里奥·福的戏剧与人民大众保持紧密联系的精神奥秘。孟京辉说:“我感觉我需要一种更多人的交流,但是在和更多

① 陶庆梅《实验戏剧与市场的辩证》,《文艺研究》2007年第7期。

② 同上。

③ 黄爱华《孟京辉先锋戏剧论析》,《文艺争鸣》2009年第11期。

④ 贾薇《话剧天才孟京辉名字还值多少钱?》,《北京日报》2002年7月25日。

⑤ 穆海亮《先锋派与媚俗艺术的双面体》,《文艺争鸣》2010年第7期。

⑥ 解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》,第347页。

人进行交流的时候,不可能完全像以前那样很任意、很任性。你必须将很任性的东西,在美学上让更多的人接受。更多的人其实是支持你的,没有这些人你就无的放矢了。你自己特别前卫、特别先锋,但现在我感觉,我的先锋、前卫就表现在和更多人接触上。而且我是有意地和他们接触,接触层次的深浅那是另外一回事,我必须要和所有的人接触。”^①对孟京辉实验戏剧观念的这种“转变”,论者们作了不同的解读。有论者说:“‘走向人民’的口号标明孟京辉开始在个人与人民之间,诗意与世俗之间,教育与娱乐之间,严肃与戏谑之间,艺术与生活之间寻求平衡与协调,中国先锋戏剧也由此开始摆脱孤高弃世的倨傲态度,在与现实生活的亲近中获得了新鲜的血液和巨大的动力。戏剧观念的重大转变给实验戏剧带来了新的生机和面貌,同时也自然造成了先锋戏剧艺术表现上的新特色。”^②这种读解,肯定了孟京辉戏剧观念转变的积极意义,但对“人民”概念没有辨析。有论者认为:“孟京辉所指称的‘人民大众’,偏向于西方国家的‘大众’概念中的阶层,而这部分人在中国还属于‘小众’阶层。这一部分观众的主要阶层包括中产阶级和‘准中产阶级’(以高校学生为主),也即大都市中的‘小资’阶层。”^③这种读解,比较精准,指出走向市场的“孟氏戏剧”并没有做到真正的“大众化”,“尽管他自己认为‘观众是邻居,是亲人,是兄弟姐妹,是朋友’,但其实孟京辉并没有真正的面向观众”^④。这也是孟京辉自觉做得不够的,他说:“没有任何成功可言,……现在还是小众,现在看我们的戏没多少人,只有一万多人,演四十多场只有一点五万人。什么时候实验戏剧变成主流了,要有三十万人看,一百万人看。达里奥·福的戏剧每年就有一百万人看。”^⑤这不是自谦,是事实。不过,孟京辉的转变及其努力是有意义的,如他自己所说:“我还是改变戏剧了,而且改变的不仅是戏剧,改变的还有创作者和观赏者的关系。这种工作还是值得的!只有这样戏剧才能向前发展。”^⑥

著名学者董健和胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿(1949--2000)》对包括“孟氏戏剧”在内的先锋戏剧有这样的评价:“就其基本倾向而言,1995年前更多偏向解构传统、反叛经典,1996年后则主要走向‘大众文化’和表现过于偏激的政治主张。客观地说,先锋戏剧有自己的艺术追求,其实验也在某些方面丰富了戏剧表现的可能性。但是,否定文学在戏剧中的重要地位,重表演而轻文本,戏剧叙事的表象化,有时则掺杂过于激进的政治偏见,所有这些都使得它们缺少深刻的内涵。先锋戏剧虽然对传统的‘解构’尖锐犀利,而自身的精神建构和美学建构则明显不足。”^⑦这是确评。仅就《恋爱的犀牛》而言,其在剧场与市场中的“成功”的效应是多方面的,它成功地开辟了新的

① 解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》,第347页。

② 牛鸿英《孟京辉与中国当代先锋戏剧》,《当代戏剧》2004年第3期。

③ 黄爱华《孟京辉先锋戏剧论析》,《文艺争鸣》2009年第11期。

④ 周玉琳《先锋话剧的缺陷》,《戏剧之家》2004年第11期。

⑤ 解玺璋、孟京辉《关于“实验戏剧”的对话》,孟京辉编《先锋戏剧档案》,第355页。

⑥ 同上,第354页。

⑦ 董健、胡星亮主编《中国当代戏剧史稿(1949—2000)》,中国戏剧出版社2008年9月版,第281页。

戏剧市场,奠定了孟京辉在市场和戏剧表达上的独特品格,但也留下一些缺憾和值得讨论的问题。围绕《恋爱的犀牛》所展开的各种各样的争论,虽然瑕瑜互见,真理与谬误共存,但也积淀了不同时期人们对先锋戏剧、剧场与市场、小众与大众、媚雅与媚俗等问题的思考与认识,于中国当代话剧的发展而言是值得珍视的。

在狱中传递台湾现代戏剧精神^①

——杨逵在 1950 年代台湾剧坛的意义

南京大学文学院 胡星亮

1950 年代的台湾剧坛,因为弥漫着“反共抗俄”和“戡乱”、“战斗”的浓烈硝烟,而成为一片“精神的荒原”。台湾本省剧作家的遭遇更是艰难。1947 年“二二八”事件使他们在意识形态方面遭受巨大压抑;战后台湾进入“国语”时代,又使这些日据时期生长和接受教育,并长期使用日语创作的剧作家无法继续写作。由此带来的结果,是大陆去台戏剧家主导了此期台湾剧坛,而“他们排斥三〇年代暴露黑暗统治的社会意识浓厚的文学,同时也几乎扬弃了五四文学革命以来的民主和科学的新精神”;另一方面,则是“众多台湾知识分子被囚或死去,这造成台湾文化传统的断绝,使日据时代的新文学运动被打入黑暗的忘却的深渊,造成文学传统的中断、扭曲和裂沟”^②。

然而杨逵却是一个例外。杨逵此前也长期使用日语写作,但他是少数几个在战后通过刻苦学习而能掌握汉语继续创作的台湾本省作家之一。杨逵 1949 年因为《和平宣言》而以政治犯身份获刑十二年,但在火烧岛监狱中,他仍然保持主体精神和独立思考,并且利用监狱各种活动仍然坚持写作。1949 至 1961 年间,杨逵在火烧岛监狱创作的《牛犁分家》、《猪八戒做和尚》等多幕剧,和《光复进行曲》、《胜利进行曲》、《睁眼的瞎子》、《婆心》、《丰年》等独幕剧,^③即是他日据时期戏剧创作的继续。这些剧本很难说有多么高超的艺术性,但在诚挚、朴拙中,自有一种独特的戏剧精神和魅力。尤其值得肯定的,是它们在特殊境遇中传递了日据时期台湾现代戏剧精神,也延续了“五四”以来中国新文学的传统。^④

(一)“将艺术与社会结合才是有根的”

对于戏剧与社会人生的审美关系,杨逵自 1930 年代从事文学和戏剧创作以来,就

① 基金项目:南京大学人文社会科学“985 工程”改革型项目“二十世纪中国戏剧研究”(项目编号 NJU985J04)阶段性成果。

② 叶石涛《台湾文学史纲》,文学界杂志社 1987 年版,第 86、89 页。

③ 杨逵这些剧本除个别外都没有注明创作时间。部分作品当时在火烧岛中正堂演出过,台湾“解严”前后全部陆续发表。

④ 上文引用叶石涛语,其完整表述是“以杨逵为首的众多台湾知识分子被囚或死去……”这是因为叶石涛写作《台湾文学史纲》时,杨逵火烧岛时期的创作还没有发掘出来。但语言转换,尤其是“二二八”事件对台湾本省戏剧家的影响巨大,此前活跃剧坛的张维贤、林圀秋、宋非我、简国贤等都因此被“消音”。

始终强调:“将艺术与社会结合,……这样的艺术呈现才是有根的。”^①

杨逵的人生经历和戏剧创作,与现当代台湾社会和台湾人的命运有着深刻关联。杨逵对台湾这块土地怀有热烈深沉的爱,然而在他日据时期四十年和战后四十年的艰难人生中,这块土地与他一起,长期遭受日本殖民者的野蛮践踏和国民党政府的专制统治。有压迫就有抗争。杨逵在日据时期参加“文化协会”、“农民组合”等抗日社会运动,和战后起草《和平宣言》抗议高压政治,并因此先后十二次被关进日本侵略者和国民党政府的监狱,就是他铁肩担道义,被称为“压不扁的玫瑰”精神的体现。同样,戏剧和文学创作在杨逵看来也是从事社会运动、进行反抗斗争的有利形式。他说:在日据时期发展起来的台湾新文学运动,“自始至终即以抗日、反殖民统治的武力压迫和经济压榨为前提;以关怀绝大多数被欺凌被掠夺的大众生活为骨肉;以争取民族自决、回归祖国、建立平等合理的生活为最终目标。因此,台湾新文学的奋斗史在整个中国近代文学史上,便有着永难抹灭的光辉。”^②

因而在日据时期,杨逵强调台湾新文学和戏剧的第一要义是“呐喊”,要真实表现被欺压的劳苦大众悲愤和反抗的心声,强调台湾新文学和戏剧的“文化启蒙”意义,要唤起民众的民族意识和促使民众奋发向上。^③ 他的《送报伙》、《模范村》、《鹅妈妈出嫁》等小说是如此,其《父与子》、《扑灭天狗热》、《怒吼吧!中国》等剧作也是这样。《父与子》搬演富翁陈不治与乞丐母子之间的故事,表现弱小者被欺辱、被遗弃而穷病死亡,权势者丧尽天良却被社会捧为“高德之上”,嘲讽社会上层的伪善,同情底层民众的苦难。《扑灭天狗热》反映日据时期台湾农村的破落和农民生活的贫困,批判锋芒直指异族殖民统治的经济压榨,以及放高利贷者的毒辣盘剥和冷酷无情。《怒吼吧!中国》改编自苏联作家特洛查可夫的同名剧作,以鸦片战争时期英帝国主义践踏中国国土、屠杀中国人民的史实,影射和抨击日本侵略者的罪恶。这些作品,都是杨逵站在底层民众立场的情感流露和心灵呐喊,深深地植根于那个时代台湾社会运动和反抗斗争之中。

光复初期,台湾社会情形并未发生根本改观。原先期待同心协力建设新台湾的普通民众,不久即发现,现实依然是“贪官污吏拉不尽,奸商倚势欺良民,是非都颠倒,恶毒在横行”,而悲愤感慨:“这成一个什么世界呢?”^④ 1947年“二二八”事件发生,整个社会更是笼罩在一片白色恐怖之中。然而此时,台湾文艺界却陷于死水般寂静状态。杨逵有感于虽然“文学不是万应灵药,但历史告诉我们,只要切实地表现人民的真实的心声,文学有其促使人民奋起,刺戟民族解放与国家建设的伟大力量”,而于1948年初发

① 杨逵《〈牛与犁〉演出有感》,《时报杂志》第51期,1980年11月。

② 杨逵《台湾新文学的精神所在》,《文季》第1卷第1期,1983年4月。

③ 参见杨逵《灵谿与迷信》(《台湾新闻》1934年11月27日)、《会报的意义与任务》(《台湾文艺家协会会报》第6号,1941年10月)等文。原文日文,译文(分别由邱振瑞、涂翠花译)见《杨逵全集·诗文集(上)》,(台湾)文化资产保存研究中心筹备处2001年版。《杨逵全集》版本下同。

④ 杨逵《为此一年哭》,《新知识》创刊号,1946年8月。

起“如何建立台湾新文学”的讨论,呼吁台湾新文学“需要一次嚷”^①;更进一步,有感于“二二八”事件造成外省人与本省人之间的严重隔阂,杨逵欲以文学和戏剧来弥补现实中尤其是人们心灵上的鸿沟,遂在1949年初接受本省和外省部分文艺家的委托组织“文化界联谊会”,并起草有关省籍和睦、和平民主的《和平宣言》。尽管因此身获重刑,然而杨逵的主体精神并未在政治高压下萎缩。他在监狱中创作的戏剧,一方面,如《光复进行曲》、《胜利进行曲》、《丰年》等,表现战后台湾挣脱殖民统治而回归祖国、人民欢庆胜利、重建美好家园的满心喜悦;而另一方面也是更重要的方面,是《牛犁分家》、《猪八戒做和尚》、《婆心》、《睁眼的瞎子》所进行的社会批评和文明批评。社会批评,如《牛犁分家》在百姓日常生活和家庭矛盾的描写中承载着社会政治的深层寓意,喻示本省人和外省人在台湾如同牛和犁是不能分家的,要同心协力“开拓荒地,创造美丽的田园”,如《猪八戒做和尚》激愤批判军阀混战、官府腐败“比洪水猛兽更加厉害”,深切同情“做牛做马还是难挨过”的劳苦民众,以及对于世界大同天下和平的热切期盼;文明批评,如《婆心》、《睁眼的瞎子》对于或图慕享受而贪求荣华富贵、或不事生产而好吃懒做等人性幽暗的嘲讽批判,等等,都是“切实地表现人民的真实的心声”,可见其日据时期戏剧和文学创作“呐喊”与“启蒙”精神的延续。与1950年代台湾剧坛鼓噪“反共抗俄”的那些空洞宣教的“战斗文艺”迥然不同,这些真实表达普通民众心声的创作,充满强烈的社会使命感和现实批判精神,有着真实的艺术生命力。

在杨逵看来,戏剧和文学创作是他所从事的社会运动的继续,是他社会革命和现实批判的一种审美表达。杨逵这种戏剧与文学创作的特点,其影响源,主要是鲁迅为代表的“五四”新文学运动。台湾新文学是在“五四”新文学运动激荡下展开的,“五四”文学“为人生”的创作理念,对杨逵等台湾新文学作家影响极其深刻。杨逵说:“我生长在日本的异族统治下,我成人以后从事的无论是实际行动的文化运动、农民运动或工人运动,以至后来的文学创作,无不是跟我整个反侵略、反帝国殖民政策、反阶级压迫的根深蒂固的思想有关。”^②与此相关联,变革时期法国、俄国和英国那些批判社会病态的作品,如雨果的《悲惨世界》、屠格涅夫的《处女地》、果戈理的《钦差大臣》、狄更斯的《艰难时世》等,这些“描写对过去的因袭与社会罪恶的抗议或反抗,以往的社会矛盾,底层社会悲惨的人们的作品”^③,更能引起他的情感共鸣;1920年代末杨逵留学日本时正值普罗文学兴盛期,千田是也、秋田雨雀等人的日本左翼戏剧,又启发他积极探索以演剧去启蒙民众和推进社会运动。

① 参见杨逵《如何建立台湾新文学》(《新生报》1948年3月29日)、《现实教我们需要一次嚷》(《中华日报》1948年6月27日)等文。

② 杨逵《台湾新文学的精神所在》,《文季》第1卷第1期,1983年4月。

③ 记者《我要再出发——杨逵访问记》,《夏潮》第1卷第7期,1976年10月。

(二) 有思考、有理想的现实主义

杨逵从事戏剧与文学创作的初衷,是要用自己的笔写出历史的真实。1915年,年幼的杨逵曾目睹台南民众武装抗日的“噍吧哖事件”,后来又听父兄说起日军在那次事件中大肆屠杀无辜百姓的罪恶。然而在殖民者编的《台湾匪志》等书中,台湾人民此类英勇行为都被视为“匪徒”行为。杨逵说:“这种种历史不真、法律不公的事实,便深深在我幼小的心灵中种下了反抗异族、反抗统治者谎言与暴力的种苗。”还说:这次事件“对我日后所以走上文学路途,以及我的写作方向与思想感情,有着决定性的影响”——“想以文学纠正被殖民统治者歪曲了的历史”^①。写真实,因而成为杨逵一生戏剧和文学创作的追求。光复初期杨逵发起讨论“如何建立台湾新文学”,强调首先是要有“反映现实性的真实感”^②。1957年身在囹圄谈论写作,他仍然认为“没有真实性”,“根本就没有生命,没有灵魂”^③。

就戏剧和文学的真实性来说,杨逵认为现实主义是根本,其要点有三:直面现实、真实描写和真挚情感。尽管杨逵这一时期的戏剧都是在监狱中创作的,也尽管这一时期台湾文坛在政治强制、奖金诱导下弥漫着“反共抗俄”的浓烈硝烟,但是杨逵的剧作,无论是《光复进行曲》、《胜利进行曲》表现台湾人民挣脱殖民统治而进行的艰苦斗争,还是《牛犁分家》、《猪八戒做和尚》、《婆心》、《睁眼的瞎子》等剧,对于光复初期台湾社会现实和国民劣根性的描写与批判,都体现出剧作家勇于直面现实的创作精神。

杨逵认为戏剧的生命是内容,是思想,反对创作的孤芳自赏或胡编乱造,强调应该撷取生活中那些能够使作家感奋、高兴或愤慨、悲伤的所见所闻,并予以真实描写。这就要求作家既要“面对现实,对腐蚀社会的根源,追根究底”,又“须培养洞悉社会的能力,深刻检讨现实”^④,深入发掘和表现生活的真实。以反映农民生活为例。杨逵在日据时期从事社会运动,为了维护农民的权益曾跑遍全岛各穷乡僻壤,杨逵熟悉他们的生活,了解他们的艰辛,并对他们怀有深厚的感情;杨逵自己在日据时期为了坚持不与侵略者合作的气节,和他在1961年走出火烧岛监狱之后为了养家糊口,也主要是靠双手开垦荒地种植花卉以维持生存。故杨逵对农民及其辛勤劳动始终心怀敬意。他的《牛犁分家》、《光复进行曲》、《睁眼的瞎子》、《丰年》等剧,都对农民的勤劳坚韧、朴实善良,及其用自己双手改变命运、创造未来的艰辛劳动给予了热情赞美。但同时,杨逵也对农民身上体现出的人性弊端进行了尖锐批评,用爱心呼唤他们改过自新成为真正的人。如金枝(《牛犁分家》)不愿在田地劳作而贪图当舞女、酒吧女的享受,和她由于自私而心胸狭隘、无理取闹,林醉生(《睁眼的瞎子》)好吃懒做,为了钱财可以不要良心,

① 杨逵《台湾新文学的精神所在》,《文季》第1卷第1期,1983年4月。

② 《如何建立台湾新文学——第二次作者茶会总报告》,《新生报》1948年4月9日。

③ 杨逵《文章的真实性》(1957),《杨逵全集·诗文卷(下)》,第370页。

④ 杨逵《梦与现实》,《潮流》1948年7月夏季号。

还什么事都是有嘴讲别人无嘴管自己,等等。而无论是赞美或是批评,这些戏剧在对生活真实描写的字里行间,都流露出剧作家力透纸背的真挚的思想情感。也正因为这些戏剧的真实描写和真挚情感,它们才有感染人、打动人的艺术力量。

杨逵戏剧的现实主义,还有两点是值得注意的:一是强调思考和人格的独立,二是要有理想和梦想。

杨逵从不避谈戏剧和文学创作的社会使命感,但他同时强调,戏剧和文学反映现实人生,“切记不要成为统治阶级的传声筒”,因为这样就“失去了作为一个作家所应具备的人格独立与思考独立的条件,更失去作为一个人所应拥有的立场与尊严”^①。《牛犁分家》是杨逵自己很看重的作品。该剧写日据末期,林耕南带领家人开垦荒地准备春耕,虽艰辛但全家和睦,不想日本警察强征儿子大牛、铁犁去打仗。林耕南和儿媳拼命劳作仍生活困窘,无力交税又被税吏牵走耕牛,他只得自己当牛拖犁。战后儿子回来,大牛秀兰夫妻努力劳动,铁犁被媳妇金枝拉着到处玩耍,林耕南教训金枝却被她蛮横顶撞而气死,妯娌斗气又分家。然而数日后,牛、犁分家的两个家庭都不能耕作,兄弟妯娌这才想起父亲常说的要“宽量”、“容忍”,而渐渐消除隔阂,团结协作建设家园。剧情发生在1945年前后,其所指则是经历“二二八”事件的台湾现实。杨逵说:当时“在光复后不久,我认为大家要沟通,才能重建一个新的时代,因而有感而发”,写了这部“寓言”式的作品。^②剧作家期望经历这次悲惨事件,外省人和本省人作为兄弟“应该宽量、容忍”,就像该剧主题歌所唱的:“废除界线心相应,除掉障碍血交流”,“勇往直前迈向复兴建设道路”。《睁眼的瞎子》中讲述两个瞎子相碰打架,知道真相后认错和好的故事,也包含着相似的寓意。杨逵因为“二二八”事件后起草《和平宣言》而坐监,但即便是在牢狱中,他仍然坚持自己的信仰和追求,站在社会正义立场去审视现实,从人的生存和发展去思考现实,其戏剧写实就具有追求真理的深刻性。

然而杨逵的戏剧写实又充满理想。《牛犁分家》中的兄弟妯娌最后同心协力,“开拓荒地,创造美丽的田园”,就体现出戏剧家的美好憧憬。杨逵的剧作都有类似描写。其戏剧表达美好憧憬常用的词是“大同世界”,常见的场面,是蓝天白云下劳动丰收、男女相爱、自由平等的情景。《猪八戒做和尚》是故事新编,前面几场戏写猪八戒卷入军阀混战、土匪抢劫、官府腐败弄得民不聊生,最后一场戏写猪八戒等来到桃花源,被这里人人劳动衣食丰、男女老少齐欢乐的“大同世界”所感动,而留下来共创快乐人生。如此快乐人生,也是《胜利进行曲》对于战后“复兴民族,促进大同,泱泱大国风”的理想追求。其他如《丰年》表现农民的丰收喜悦和爱情喜悦,《光复进行曲》以歌舞描绘春天里农民“手拿锄头修田岸,男男女女好做伴”的欢快劳动场面,等等,也都是剧作家的美好理想。杨逵认为“真正的写实主义是要捕捉真实状态下人与社会或人与人之间关系”,而人若是没有理想和梦想是很难生活的,所以“真正的写实主义是把人的梦想和

① 杨逵《台湾新文学的精神所在》,《文季》第1卷第1期,1983年4月。

② 杨逵《牛与犁》演出有感,《时报杂志》第51期,1980年11月。

理想都纳入考虑的”^①。后来,杨逵把这种站在理想高度来描写现实的创作称为“理想的写实主义”,它在“反映时代之外,还要进一步带动时代”,以促进社会“走向更美好的境地”^②。

正因为剧作家是从人的生存和发展出发去审视和描写社会人生,所以其戏剧的理想憧憬与独立思考并不矛盾。也正因为如此,尽管杨逵着意于批判和改造社会人生,其戏剧创作有时社会意识压过审美意识,然而其艺术表现真诚,直面现实而有真切的感触和真实的体验,在朴实叙事的深层流淌着剧作家现实关怀和人文关怀的真挚情感。1958年,“五四”新文学发起者胡适针对台湾文坛“由政府来辅导”乃至“由政府来指导”的情形,主张复归“五四”文学精神,提倡一种“自由的文学”：“人人是自由,本他的良心,本他的知识,充分用他的材料,用他的自由——创作的自由——来创作。”^③在普遍缺乏自由精神的1950年代台湾剧坛,正是杨逵在最不自由的火烧岛监狱,用他自由、真挚的心灵在创作真正的戏剧。

(三) 人道、社会主义与戏剧

杨逵是一个坚定的社会主义者。但杨逵同时强调,他是一个“人道的社会主义者”^④。作为一个社会主义者,杨逵从青年时代起就积极参加台湾农民团体、工人团体和文化团体的社会运动。正如他在《台湾新文学的精神所在》文章中所言:这“使我得以深入到一般大众,尤其是工农大众的现实生活里头,得以理解在殖民统治者高压和剥削底下求生存的劳苦民众的挣扎与悲苦,……加深了我体恤低阶层民众的情感”。而作为人道的社会主义者,杨逵一生向往“老吾老以及人之老,幼吾幼以及人之幼”的“天下为公”的理想社会。他看到“人类与生俱来的欲求是悲悯不幸、痛责不法、追求更好的生活”^⑤,所以,他总是站在人道和人性的立场去描写社会人生。社会主义者杨逵,其戏剧充满强烈的现实性;而从人道的社会主义出发,杨逵的戏剧在强烈的现实性背后又渗透着浓浓的人生况味和人道精神。

杨逵主张戏剧要描写底层社会的日常生活,尤其要与普通民众的生命相拥抱,要“把他们人格上的真伪、善恶、美丑,整个的表现出来”^⑥。杨逵的戏剧不大注重揭示人性的复杂和丰富,而是着眼于人性美丑、善恶、真伪的呈现。其剧情结构大都由人性完

① 杨逵《新文学管见》,《台湾新闻》1935年7月29日~8月14日。原文日文,译文(陈培丰译)见《杨逵全集·诗文卷(上)》。

② 记者《我要再出发——杨逵访问记》,《夏潮》第1卷第7期,1976年10月。

③ 胡适《中国文艺复兴·人的文学·自由的文学》,《文坛季刊》1958年第2期。

④ 记者《追求一个没有压迫,没有剥削的社会——访人道的社会主义者杨逵》,《前进广场》第15期,1983年11月。

⑤ 杨逵《新文学管见》,《台湾新闻》1935年7月29日~8月14日。原文日文,译文(陈培丰译)见《杨逵全集·诗文卷(上)》。

⑥ 杨逵《评〈金公子娶亲〉》(1957),《杨逵全集·诗文卷(下)》,第365页。

美者、人性丑陋者、人性扭曲者三种不同类型人物的思想动作和矛盾冲突所组成,这三类人物也就体现出戏剧家对于人性及其所体现的社会人生的深沉思索。

人道主义把人的尊严和价值放在首位,把人性和人格的完善作为思想行为判断的尺度。所以即便是坚定的社会主义者,杨逵戏剧中的正面形象也不是那种“阶级本位”的代言人,而是“人本位”的体现者,他们身上突出彰显了人的价值与尊严、人格与人性。这些正面形象都是辛勤的、普通的劳动者。《牛犁分家》中的林耕南即是典型。林耕南教育孩子要崇尚劳动:“不要让土地抛荒,就不怕没蕃薯饭,应菜汤。”他为自己是劳动者而自豪:“我们日出而作,日入而息,是老实忠厚的做田人。”身处日本殖民者铁蹄之下,他还常常吟诵“与其随佞而得志,不若从孤竹于首阳”以自励。林耕南对于台湾这块土地深挚的爱,对于侵略者、压迫者的勇敢抗争,对于生活艰辛的坦然和坚韧,对于家人缺点的宽厚和容忍,以及对于未来的乐观和希望,既是一个普通农民的生活、性格和思想情感,又闪烁着一个真正的人的人性和人格的光辉。《胜利进行曲》中做牛拖犁也要坚韧地生存,要靠自己的力量“同敌人拼命去,还管得骨头断不断”的老头老太;《睁眼的瞎子》中即使生活再艰难,也是辛勤地上山砍柴、喂猪种菜、编织麻袋而不为金钱所感的林家母女;《婆心》中“我们都有两只手,我们什么都可以干”,宁可做工、种地、擦皮鞋也不愿攀附高贵的王家父女;等等。他们都是寻常百姓,在生活中都遭遇艰难困厄,但他们不求神明不信命运,也不为金钱权势所迷惑,而要用自己的劳动改变现实、创造未来,同样体现出真正的人的价值和尊严。

卢卡契认为人道主义是文学艺术的本质,并着重指出:如果文学艺术“不但热衷研究人、研究人的人性性质的真正本质,而且同时热衷维护人的人性完整,反对一切对这种完整性进行攻击、侮辱、歪曲的倾向,那么它们也必定是人道主义的”^①。作为社会主义者,杨逵愤世嫉俗,对一切欺辱人、压抑人而使人不能成为真正的人的种种社会现象进行严厉抨击;而作为人道的社会主义者,杨逵也深刻地理解,那些被现实压抑而人性扭曲者也有值得同情之处。因此,杨逵戏剧“维护人的人性完整”也就表现为两种情形:对人性丑陋者是“痛责不法”,对人性扭曲者是“悲悯不幸”。

杨逵戏剧中的人性丑陋者主要有两类,一类是殖民时期的侵略者和汉奸,一类是光复初期的贪官和奸商。前者如《胜利进行曲》中的日本侵略者,他们叫嚣“今天日本人的世界”而狂妄凶残,男青年被抓去当炮灰做苦工,年轻女子被他们肆意侮辱糟蹋,农家的牛羊鸡鸭都被抢光,老年人做牛拖犁还遭他们打骂,其形象如剧中青年甲愤怒指斥的:“这个畜生!”《光复进行曲》中那些助纣为虐的汉奸,他们帮助荷兰侵略者烧杀淫掠无恶不作,同样被百姓斥为“狗奴才!”对于这些没有人性、没有人味的东西,剧作家在形象描写中投以无比憎恶之情。光复初期的贪官污吏,比如《婆心》中的“陈科长”,这位从台北来的科长,开口“升官发财”,闭口“汽车洋楼”,整天是“到处视察,到处酒、鱼肉大菜”,手上的权势更是威风——“只要我给他帮一点点忙,他也是可以阔起来

① 《卢卡契文学论文选》第1卷,中国社会科学出版社1980年版,第282页。

的!”虽然由于社会原因,剧作家曲笔把“陈科长”写成是流氓冒名行骗,但是就像果戈理笔下的赫列斯达科夫(《钦差大臣》)、“陈科长”的自我吹嘘、得意忘形直至最后露出马脚的招摇撞骗,还是透露出现实黑暗之一斑。《睁眼的瞎子》中的褚先生是光复初期的奸商,他不仅成百万地大发光复财,还贩卖鸦片,并且还认为有钱就能为所欲为,被剧中的母亲斥为“民族的败类”。对于光复初期此类“贪官污吏拉不尽,奸商倚势欺良民”,剧作家的愤怒和鄙视溢于言表。

而对于那些人性扭曲者,杨逵一方面是嘲讽批判,另一方面则又抱着悲悯的情怀。《睁眼的瞎子》中的父亲和《婆心》中的母亲,都因为贪图钱财、追求享受而差点葬送女儿的幸福。尤其是那位被“陈科长”的吹嘘炫耀弄得神魂颠倒的母亲,什么事从来都认为自己对别人错,对家人从来是百般挑剔态度凶狠,这一次她同样以为自己聪明能干:“哎哎,升官发财,真是太好了!”她自以为是替孩子的幸福和前程着想,却正如丈夫所斥责的:“为求荣华富贵,连自己女儿的终身大事也要送给那个流氓科长啦!”《牛犁分家》中的二儿媳金枝,光复后还难改先前做舞女、酒吧女染上的习气,仍然贪图那种“每天吃鱼、吃肉、看电影、出入坐汽车”的生活,不愿再从事农村艰苦的劳动。剧作家对他们的批评是尖锐的,但他同时也深深地理解,这些普通百姓身上的人性扭曲更多是那个不合理社会的遗留物,从而在对社会进行严厉批判的同时,对他们又悲天悯人地予以宽量和容忍。林耕南(《牛犁分家》)最后被金枝无理取闹活活气死,但临终前他原谅了金枝,并嘱咐家人原谅她帮助她:“只有大家的爱,才能使她从泥沼里回来。”《婆心》中的母亲和《睁眼的瞎子》中的父亲,最后也都由于家人宽量、容忍而得到重新做人的机会。

从根本上说,杨逵作为“人道的社会主义者”创作这些戏剧,是为了维护人的尊严和价值,完善人的人性与人格。即他所谓“追求更好的生活”。这也是剧作家“大同世界”理想的重要组成部分。杨逵站在人的立场,去维护人的尊严和价值,批判人性的丑陋和人性的扭曲,张扬人间的正义、勤劳和爱心,帮助人们完善人性和人格,如此以人道主义为本的戏剧是值得肯定的。有感于“五四”文学精神在当代台湾受挫,1958年胡适再次提倡“人的文学”,并着重指出:这种文学是“要有点儿人气,要有点儿人格,要有人味儿的”^①。尽管杨逵这些戏剧对于人和人性的描写还不够丰富深刻,然而,在“反共”、“战斗”甚嚣尘上而少有“人的戏剧”的1950年代台湾剧坛,正是这些创作传承了“五四”文学精神。

(四)“台湾味”与民族精神、世界视野

杨逵谈论台湾新文学还有一个重要概念——“台湾味”。他说这种“台湾味”,主要指“透过台湾式的看法、想法,构思并彻底描写台湾式的自然、台湾式的性格、台湾式的

^① 胡适《中国文艺复兴·人的文学·自由的文学》,《文坛季刊》1958年第2期。

生活”，当然也包括“民族、乡土特有的风俗、制度、习惯、语言所带来的特殊芳香或风味”^①。

毋庸置疑，台湾属于中国，然而长期以来因为特殊的地理位置和历史遭遇，台湾的社会人生、风土人情等都有其独特内涵。久远的历史不说，“自郑成功据台湾及满清以来，台湾与国内的分离是多么久？在日本控制下，台湾的自然、政治、经济、社会教育等在生活上的环境改变了多少？这些生活环境使台湾人民的思想感情改变了多少？”^②杨逵的戏剧就是关于这些历史遭遇、社会人生的形象展现。《光复进行曲》和《胜利进行曲》分别描写台湾人民在荷兰、日本侵略者奴役下的悲惨生活，及其为了摆脱殖民统治、争取自由民主而进行坚韧顽强的斗争；《牛犁分家》、《睁眼的瞎子》表现光复初期台湾社会的省籍矛盾等种种复杂现实，以及普通百姓对于“家庭和睦”、“共建美丽家园”的期盼；《丰年》反映长期遭受奴役的台湾民众在成为主人翁之后，他们对于劳动、爱情、平安、幸福的向往；等等。这些都是作者“透过台湾式的看法、想法”，对于台湾历史与社会、台湾人生活与思想情感的真实描写，从而渗透着浓浓的“台湾味”。

长期殖民统治对台湾文化的摧残是严重的。特别是1937年以后，日本在台湾厉行“皇民化”政策，禁掉所有报刊的中文版，以及所有与中华民族有关的文化艺术。然而中华文化具有顽强的生命力，并非是野蛮侵略就能轻易改变的。从小接受殖民教育而以日语写作的杨逵，光复之后很快就能运用汉语创作，并在戏剧人物对话的方言土语中透露出台湾特有的民俗风情，就是最好的例证。不仅如此，歌仔戏、傀儡戏等在殖民时期艰难传承下来的台湾民间戏曲艺术，也成为杨逵戏剧重要的表现手法。杨逵认为戏剧艺术只要看起来是真的就好，所以，剧本编写尽量剪裁冗长拖沓的场景而用幕前戏连接情节，剧中穿插音乐、歌唱和舞蹈而又不破坏剧情的完整，以及采用无实物布景的表演等，都是借鉴歌仔戏的艺术表现。而《光复进行曲》、《胜利进行曲》、《丰年》等剧，又更多借用《驶犁歌》、《春天花》、《思想起》、《百家春》、《丰年舞》等台湾民谣和舞蹈，创造了极具地域特色的“街头剧”。其内容充满泥土气息，演出形式灵活自由，观演混合，生动活泼，既能真实表现民众的生活情感，又能优美地把剧情传达到观众心底去。这是散发着独特幽香魅力的台湾戏剧。

然而杨逵的戏剧又充满强烈的民族精神。他明确指出：“台湾的新文学，它可以说是中国文化在台湾的延续和发扬。”^③从小接受日语教育的杨逵早先尽管对中国传统文化涉猎不多，然而，司马迁崇尚真实的写史精神、文天祥宁死不屈的民族正气和郑成功收复台湾的民族意识等，对其影响是刻骨铭心的。郑成功在台湾被尊称为“国姓爷”，郑成功收复台湾，让台湾人民感受到回到祖国、归属中华民族的温暖和自豪。杨逵热爱祖国，热爱台湾，为了反抗侵略殖民和追求民族解放，他曾多次入狱却矢志不

① 杨逵《谈艺术之“台湾味”》，《大阪朝日新闻》1937年2月21日台湾版。原文日文，译文（涂翠花译）见《杨逵全集·诗文集（上）》。

② 杨逵《“台湾文学”问答》，《新生报》1948年6月25日。

③ 杨逵《台湾新文学的精神所在》，《文季》第1卷第1期，1983年1月。

移,可谓“虽九死而未悔”。杨逵戏剧所描写的台湾人民在殖民时期坚韧顽强地抗争以争取自由,其戏剧流露的对于台湾从荷兰、日本侵略者手中光复而回归祖国的无限喜悦,都是这种民族意识的真诚表现。在反抗殖民侵略的那些艰难岁月里,激励和支撑着杨逵的,是文天祥“人生自古谁无死,留取丹心照汗青”的民族正气,以及类似的“与其随佞而得志,不若从孤竹于首阳”的首阳气节。这不仅成为杨逵为人处世的原则——不愿侍奉日本人而开垦“首阳农园”以养家糊口,而且在其笔下如林耕南(《牛犁分家》)等人物身上也鲜明地体现出来。

而从创作来说,杨逵认为最重要的是“发掘真实,表现真实”,其影响源,他坦承主要是对于司马迁崇尚真实的写史精神的发扬光大。^① 民族文学艺术其他手法在其戏剧中也都常见。杨逵小时候喜欢听读书人讲《水浒传》、《三国演义》、《西游记》等,这与他后来的创作有深刻关联。这些作品广受欢迎,杨逵说,研究它们“为什么有那么多人爱看、爱听的缘由,在填补现代小说无法大众化的鸿沟上,能发挥很大的功效”^②。杨逵从事创作之初,就强调艺术表现“应该尽量浅白,让所有识字的民众都能看懂,并且有兴趣看,不识字的人也能听懂,并且有兴趣听”^③,就是从这些古典小说继承来的民族文学传统。杨逵的戏剧也是这样,运用通俗的语言、朴实的技巧讲述有趣的故事,内涵深刻而又让普通民众都能看得懂、听得懂。此外,杨逵的戏剧富于喜剧性。《婆心》、《睁眼的瞎子》、《猪八戒做和尚》是尖锐批判的讽刺喜剧,《丰年》、《光复进行曲》是喜庆、喜闹、喜悦的抒情喜剧,它们都渗透着民族“相声这样笑的艺术”,能够“调剂我们的情绪,提起我们的精神”^④;《胜利进行曲》里饰演空军的演员手拿飞机模型、口仿飞机声音走圆场,《光复进行曲》中演员装扮“猪羊进,在青年男女们中间转”,等等,也是民族戏曲艺术的借鉴。

不仅如此,杨逵还强调“台湾味”的台湾新文学必须具有世界性。所以他总是把台湾新文学放到“第一次世界大战后民族自决和民权思想的洪流”^⑤中去考察,总是强调“作家首先以亲见亲闻为经验而创作,但应扩散展开,要具有世界性的视野”^⑥。这使得杨逵戏剧的“台湾味”又富于世界的眼光和内涵。杨逵是个坚定的现实主义者,其“世界性的视野”在艺术表现方面少有趋向现代主义的拓展(杨逵抵制现代主义当然是偏颇),而主要是戏剧题材主题方面,他在台湾社会人生的真实描写中体现出人类的普世价值和现代意识。《光复进行曲》和《胜利进行曲》揭露殖民者的野蛮侵略,歌颂台湾人民坚韧顽强的反抗斗争;《牛犁分家》和《猪八戒做和尚》站在普通百姓立场,表达人

① 参见杨逵《追思吴新荣先生》,《夏潮》第2卷第4期,1977年4月。

② 杨逵《谈〈水浒传〉》,《台湾新闻》1942年8月24日。原文日文,译文(涂翠花译)见《杨逵全集·诗文卷(下)》。

③ 杨逵《台湾新文学的精神所在》,《文季》第1卷第1期,1983年4月。

④ 参见杨逵的相声《乐天派》,《杨逵全集·戏剧卷(下)》。

⑤ 杨逵《台湾新文学停顿的检讨》,《和平日报》1946年5月24日。原文日文,译文(邱慎译)见《杨逵全集·诗文卷(下)》。

⑥ 记者《压不扁的玫瑰花——杨逵先生演讲会记录》,《台湾文艺》第80期,1983年1月。

民对于生活安定、社会和睦的热切期盼;《婆心》和《睁眼的瞎子》批判被扭曲的人性,期望每个人都要有尊严都要堂堂正正地做人;《丰年》赞美劳动和劳动者,描绘田野丰收、人民幸福的美好未来;等等。戏剧家从世界性视野去表现台湾社会人生,都有力地加强了剧作的现代性品格。“只有那种既是民族性的同时又是一般人类的文学,才是真正民族性的”^①。杨逵创作的就是这种戏剧。

1950年代的台湾剧坛由大陆去台作家主导。这些作家,他们“不认识这块土地的历史和人民,也不想了解此块土地上台湾民众真实的现实生活及其内心生活的理想和心愿”,所以没有真正直面台湾社会人生的作品。更严重的是,这些作家因为国民党政权失败,“充满他们心灵的是沮丧和仇恨”,这就“使得他们的文学堕为政策的附庸”——“反共抗俄”,“变成令人生厌的、划一思想的、口号八股文学”^②。杨逵从人道出发真诚拥抱现实的这些充满“台湾味”和民族精神、世界视野的创作,因此在1950年代的台湾剧坛具有特殊意义。

① [俄]别林斯基著,满涛译《对民间诗歌及其意义的总的看法》,《别林斯基选集》第3卷,上海译文出版社1980年版,第187页。

② 叶石涛《台湾文学史纲》,第88~89页。

论香港“九七”社会写实性戏剧创作

南京大学文学院 洪 宏

香港“九七”社会写实性戏剧,是指在“九七”情结刺激下香港崛起的一批本土戏剧创作。这些剧作大多侧重以写实手法反映面临“九七”回归的香港的历史与现实,是1980年代以来香港话剧发展的重要一脉。它既是对1970年代香港校园戏剧写实精神的继承与延续,更是“九七”情结直接刺激下的戏剧产物。1984年《中英联合声明》的签署,对香港社会的发展和港人的观念意识产生了强烈震荡。面对1997年香港回归祖国,香港人从原先大都“无主流、无政治、无意识形态”的状态中,开始严肃认真地思考香港的历史、现状与未来,反思和探寻香港的归属与港人的身份。于是,“面对‘九七’,香港人陷入对时代、对命运、对未来的沉思,寻找自己的身份。这样,就引发了香港本土剧创作的热潮”^①。

香港“九七”社会写实性戏剧主要有:袁立勋和曾柱昭的《逝海》、曾柱昭的《迁界》、杜国威和蔡锡昌的《我系香港人》、杜国威的《人间有情》、袁立勋和林大庆的《命运交响曲》、陈钧润的《元宵》、陈尹莹的《花近高楼》、吴家禧的《最佳编剧》、俊男的《我对青春无悔》、张棧祥的《人到无求品自高》、陈敢权的《大屋》等,以及陈尹莹的《谁系故园心》与《如此长江》、袁立勋的《天远夕阳多》、张棧祥与蔡锡昌的《香港梦》、杜国威的《南海十三郎》与《聊斋新志》、古天农的《芳草校园》、吴家禧的《龙情化不开》、陈敢权的《白兰呼唤》等。这些剧作大多与香港回归有着直接而深刻的联系,有些剧作即使与香港回归没有直接关系,也依然可见其潜在的“九七”情结。

—

香港“九七”社会写实性戏剧所传达出的“九七”情结,其内涵的一个主要方面,是通过香港历史与现状的戏剧叙事,梳理、建构香港独特的历史与文化“谱系”,探寻处于中、英两国政治、历史与文化边缘地带的香港以及香港人其自身的本土性与主体性。换言之,香港与港人的政治、历史和文化身份的建构与认同,是这类戏剧“九七”情结的核心所在。这一时期的大多数社会写实性戏剧程度不同、深浅不一地都具有如此内涵,其中,杜国威、蔡锡昌的《我系香港人》和陈尹莹的《花近高楼》是两部代表性作品。

十五场话剧《我系香港人》是一部以中英香港问题谈判为背景,“反映香港、反映香

^① 袁立勋语。见《香港话剧访谈录》,香港戏剧工程2000年版,第105页。

港人感受的话剧”，也是较早出现的直接反思香港和港人身份的剧作。前八场，它从鸦片战争后香港接受英国的殖民统治开始，以香港和港人与英国殖民统治的关系演变为中心，追溯了香港的发展以及几代港人的不同命运。剧作以时间为顺序，首先描写了英国殖民统治初期，港人的艰难生存处境；随后是所谓“互利互惠”的港英合作期；太平洋战争结束后，香港经历了经济的腾飞、“殖民地风气”的盛行，以及新殖民政策的推行等发展过程。后七场，剧作从历史回到现实，着重表达中英谈判后港人的不同心态：既有移民心态，也有游子情怀，更多的则是面对香港未来所表现出的困惑与焦虑。

无论是写历史还是写现实，贯穿全剧的是对香港和港人本土身份与主体意识的关切。对于香港人来说，英国的殖民统治，是从当年头上那根象征中国人身份的辫子被英国人强行割掉开始的。从此，一方面香港人尽管有着中国人的面孔，但已经不再具有中国人身份；另一方面英国人所给予的那条取代辫子的领带，又并不能把真正的宗主国意识带给香港人。于是，香港人既成为其弱小母国的“弃儿”，又无法融入强大的外来异族“他者”。香港人就是这样丧失其独立身份与主体意识而被“边缘化”的。然而，殖民统治的历史又为香港人逐步建立其本土意识提供了契机。换言之，既不是“合法”的中国人，又不是真正的英国人，香港人就只能是香港人。正是在这里，《我系香港人》通过对历史的追寻和对现实的提问，要传达出“我系香港人”的心声。剧作还进一步暗示，面对“九七”，香港的历史和港人的命运又将面临一次巨大的转折，“我系香港人”的这种身份意识将会受到怎样的冲击，将会发生如何转变，都难以逆料。因此，剧作对“我系香港人”这句话的正确读法表示了困惑。¹然而，尽管还存在焦虑与困惑，但追溯香港的根源，香港还是离不开祖国，正如剧中一位老人所言：“香港归根到底是中国的地方！”剧作在历史与现实的反思中展望未来，反映了面对“九七”，香港人确立香港的主体意识、寻求身份认同和归属感的强烈愿望。该剧创造了香港戏剧的最高演出纪录。

《我系香港人》身份诉求的强烈与迫切，使其注重对港人心声的直接传达，而较少用力于艺术描写，特别是艺术形象的刻画。这部剧作在艺术上的主要特征，是“戏中戏”叙事方式的运用。这种叙事方式有利于灵活转变叙事时空，在历史场景的扮演与现实反思之间形成某种“间离”效果，从而增强剧作的思考力度。

如果说《我系香港人》对香港和港人身份意识的诉求还是建立在对香港历史与现实较为粗线条勾勒的基础上，那么，陈尹莹的三幕话剧《花近高楼》则把其同样的主题表达融进了更为细致、深刻的艺术描写之中。

《花近高楼》通过对江子留、丁丰等主要形象的刻画及其相互关系的描写，透视香港从1950年代中期到1980年代末期的历史变迁，反思香港几十年来的快速发展给港人带来的得失。在此基础上，剧作表达了某种超越性的思考：香港社会“是否在旦夕变

1. 剧中对“我系香港人”这句话有不同读法，或“平淡地”、或“消极、忧愁地”，或“充满疑惑地”，或“信心十足，大声地”，等等。

更之中,一定要有不可变移的事物?”^① 作者的回答是肯定的,她所关注的,是在香港快速变化的过程中,如何保持某种可以“使一个人觉得没有白活”的、“可以传给下一代”的东西。那么,促使剧作进行如此思考的原因是什么?——根本上还是“九七”情结,是使最近几十年来原本处于快速变动之中的香港将面临更大变数的“九七”回归。面对历史、现实与未来,变动不居似乎是香港不可逃脱的命运,但剧作所要探寻的,却是如何在这难以预知的变动中,保持香港和港人赖以不变的那种东西。那么,能够使香港和港人“以不变应万变”的东西到底是什么?作者给出的答案很明确:“维持尊严,建立自我。”^② 对于香港和香港人来说,“尊严”和“自我”,显然就是建立在港人自身智慧、力量与独立人格基础上的香港的本土性和主体性,这才是香港和港人迎接未来命运变化的最宝贵的品质。

与《我系香港人》相对直接的主题表达所不同的是,《花近高楼》更注重把上述思想寄托在艺术形象的刻画之中。剧作突出塑造了江子留的独特形象。在纷繁复杂的世事变迁之中,江子留忠贞于爱情,执着于友谊;对生意伙伴,他取义舍利;在看似不问世事的背后,他为那些只顾自己赚钱而不为他人设想的香港人感到忧虑;对香港的前途更是饱含使命感和责任感。江子留守护的是作为人、作为香港人所应拥有的那些基本价值,是那些不能被生意、股票、房地产、金钱等外物所冲击和卷走的美德。在他看来,“香港无论怎样发展,总有些东西不可改变。否则除了一些拆了又建,建了又拆的楼房,随时可以变值的身外之物之外,我们就没有东西可以传给下一代了”。因此,他在经营渔家和后街海味铺店家之间的海货生意时,始终信守承诺而不为暴利所动;为了友谊不受金钱的损害,他甘愿牺牲自己的经济利益而暗中成全好友丁丰发财的梦想;出于对香港前途的忧虑,他还寄希望于丁丰的儿子等年轻一代香港人,希望他们能够为香港的将来尽一份心力;还有,他居住的那座日渐老旧的石屋,陪伴他一生的那盏早已破败但象征着童年时代的信实、道义、真诚、慷慨、友谊和爱情的花灯,都处处见证着他的坚守和执着。作为普通市民,江子留身上无疑具有作者所要寻求的那种属于香港和港人的“尊严”和“自我”,他也正是“九七”情结之下,作者心目中的香港和港人本土身份与主体意识的人格化表征。

与江子留相对照的是他的好友丁丰。如果说江子留是剧作对香港和港人形象的理想化想象的话,那么,丁丰则象征着快速变化中的香港现实形象。丁丰与江子留两家在海边数代为邻,从儿时开始他们就是情同手足的好友,但两人身上其实早就存在着某些不同。随着年轻时的理想主义在丁丰身上逐渐消逝,这些不同便明显地显现出来:江子留一如既往地坚守着理想,而丁丰则被快速发展的现实席卷而去。他一心想赶上香港经济快速发展的浪头,早日成为成功而体面的时代弄潮儿。为此,在妻子、女儿的压力下,他甚至想利用与江子留的友谊而达到自己的目的。江子留身上寄寓了作

① 陈尹莹《我写〈花近高楼〉》,方梓勋、田本相编《香港话剧选》,文化艺术出版社1994年版,第154页。

② 见该剧正文前的文字,方梓勋、田本相编《香港话剧选》。

者所要寻求的香港的不变与美德,丁丰则代表着香港的变化与功利。作者并没有将两者对立起来,或者进行简单的道德评价,而是写出了丁丰追随时代潮流而变的必然与无奈,同时也对江子留式的坚守表达了某种难言的伤感与隐忧。这部戏突出地显示了香港“九七”社会写实性戏剧的现实主义精神。剧作得名于杜甫的诗《登楼》,所要表达的是与之相似的一种“忧国伤时”的情怀。

除了《我系香港人》和《花近高楼》之外,曾柱昭的四幕剧《迁界》也以历史叙事的方式,表达香港和港人的本土意识和身份认同。它描写清初香港新界沥源堡的农民反抗朝廷“迁界避贼”的抗争,表现了作者对于香港这片乡土的热爱之情。香港其他大多数社会写实性戏剧也都程度不同地涉及香港和港人身份认同与本土意识问题,如张栢祥的《人到无求品自高》、俊男的《我对青春无悔》、古天农的《芳草校园》、方竞生的《档案 SG—37》等剧作。独幕话剧《人到无求品自高》写一个从十八岁开始就在政府工作的小职员的自述,他既要养家糊口,不得不承受生活和工作的巨大压力,却又常常以所谓“人到无求品自高”自诩。这个一心想升职,但似乎又渴望能够超脱的小职员,最终在升职竞争中被对手打败。剧作写出了他在生存和竞争压力下内心世界的矛盾和混乱。十四场话剧《我对青春无悔》是一部青春励志戏剧。五个家庭出身、个人喜好和性格都不相同的男女青年组成“凤凰谷五人组”,在每半年一次的聚会中,谈各自的人生、理想与前途。剧作讲述他们的生活、友谊、爱情,写他们所遇到的矛盾、困惑和烦恼。最终,各人都能走出人生的低谷,找到属于自己的生活目标。九场话剧《芳草校园》与独幕剧《档案 SG—37》是两部校园题材的戏剧,前者探讨小学教育中的师生关系、教育方法等问题,后者关注中学生的性教育。这几部现实题材的社会写实性戏剧,看似与“九七”情结没有直接关系,但它们对香港社会现实的关注所透露出的忧患意识和责任感,实际上正是“九七”情结驱使下香港社会本土意识和主体身份觉醒的体现。

二

香港“九七”社会写实性戏剧的“九七”情结的另一内涵,是表达香港人面对“九七”回归而对香港前途产生的迷茫和焦虑。众所周知,遭受殖民统治以来,香港与祖国大陆在政治、经济和社会、文化等方面都存在着较大差异。因此,面对“九七”回归,香港人的心态十分复杂。着意描写、突出表达这种复杂“九七”情结的,是袁立勋、曾柱昭的三幕话剧《逝海》。

《逝海》描写港岛某渔村出生的海生,因不愿重复父亲等老一辈渔民艰难的海上生活,更因为目睹母亲惨死于海难以及女友不幸的婚姻,而与父亲决裂,去大港寻找生路。但在大港海生也只能靠做“水客”和武打替身挣一点血汗钱。当海生又一次答应为别人卖命而将面临凶险之际,他决定回来偿还金钱债和感情债。回乡后他看到了父亲惨淡的处境,与女友的重逢也使他想“脱壳”新生。然而,他已是身不由己,尽管前路茫茫、充满不测,他还是不得不再次出走。海生是老一辈香港渔民的后代,他们不愿意

继续像父辈那样靠命运与大海搏斗,而纷纷上岸去大港谋生。但是,对他们来说,大海不属于他们,城市也不属于他们,前途一片迷茫。

正如剧作家所言,这部剧作的题材“既地道,又具有象征性”^①。说它“地道”,是因为香港本身起源于一个渔港,渔民是香港本地人的本原身份,因此写渔民题材,可以说写的是地道的香港生活。但香港毕竟已不再是昔日的渔港,时代的快速转变,使香港不断从昔日渔港“脱壳”新生。从这个意义上说,渔村与海生等渔民出身的年轻一代命运轨迹的快速转变,正是香港急剧变化的一个缩影。然而,快速变化中的香港和港人,还要迎来更大的变化,那就是“九七”回归。那么,“九七”回归对于香港和港人来说意味着什么?剧作从海生面对未来的困惑与迷茫之中,想透露的正是港人“九七”情结的某些侧面。而这,也是剧作的深层意蕴所在。

《逝海》是一部香港本土色彩浓厚的社会写实性戏剧。除了题材的本土性外,剧作还注意描写香港传统渔民的生活习俗,如男女青年婚嫁时的“上头”、“敲头”、“脱壳”等仪式,以及渔民之间的渔歌对唱、渔业方面的行话谚语等。剧作不是孤立或形式化地表现这些仪式、习俗,而是把它们与人物的性格、命运等联系起来。该剧以写实手法为基础,但又注意虚实结合,把现实场景与人物幻觉相糅合,以揭示人物心理情感的真实。倒叙、插叙手法的运用,使剧作结构有机、紧凑。

除《逝海》之外,《最佳编剧》、《人到无求品自高》、《命运交响曲》、《花近高楼》、《我系香港人》等剧也都程度不同地表现了港人面对“九七”的焦虑、困惑。《最佳编剧》写部分香港人既想移民但又不愿被人知道的尴尬心态,《人到无求品自高》写“太空人”(因移民而太太位置空缺的人)的工作压力与情感危机,《命运交响曲》写是加入“犀牛”(移民)行列还是抵制成为“犀牛”的矛盾,以及《花近高楼》的“忧国伤时”情怀,《我系香港人》的主体身份疑惑,等等,都是这种焦虑与困惑的不同表现。当然,面对“九七”,香港人的焦虑和困惑毕竟只是暂时的,随着本土意识和主体意识的日渐强烈,以及香港与祖国在历史、文化和血缘等方面割舍不断的紧密联系,香港人面对前途,必然会更加理智、乐观。

三

无论香港和港人本土认同与主体意识如何,也尽管存在着某些焦虑和困惑,但香港回归祖国是历史必然。因而,从历史与现实的角度回顾、反思香港与祖国的关系,寻求香港的归属感,也就成为香港社会写实性戏剧“九七”情结内涵的应有之义。《南海十三郎》、《命运交响曲》、《大屋》、《如此长江》、《聊斋新志》、《元宵》等剧对此都有探讨。

杜国威的两幕剧《南海十三郎》是香港“九七”社会写实性戏剧中的又一部力作。它以粤剧名家南海十三郎的一生遭遇为中心,以编年史的方式,把十三郎的个人遭遇

① 袁立勋《〈逝海〉——一个地道的香港话剧》,田本相、方梓勋编《香港话剧选》,第9页。

与时代历史的剧烈动荡紧密联系起来,从时代变迁写其人生命运的浮沉,也从其人生命运的浮沉折射时代的变迁。通过十三郎,剧作把香港与中国紧密联系起来,写出了以十三郎为代表的在港中国人强烈的爱国、报国情怀。剧作以晚年潦倒的十三郎报警称自己的两只鞋被偷为隐喻,表达了他对“锦绣河山分左右,令人无奈两为难”的沉重叹息,透露出在港中国人对归属感的寻求及其失落的复杂情怀。

南海十三郎是剧作成功塑造的一个艺术形象。他自幼即受“五四”新文化运动的影响,富有反抗性。长大后,性格孤傲,但满怀忧患与爱国之情。遭遇爱情失败后,他从香港回到广州,边教书边听歌、看戏、写曲。后来与粤剧名伶薛觉先相识,为其写曲、编剧,而名声大噪。他为人正直忠义,但也任性倔强、落魄不羁,让人敬而远之。抗战爆发后,十三郎积极投身战场,写戏劳军,坚持以戏剧鼓舞士兵斗志,反对以俗艳歌舞涣散军心。抗战结束后,香港戏剧、电影界一味追求新奇,花样百出但大都品位低俗。十三郎仍然固守抗战精神,不肯与环境同流合污,变得更加愤世嫉俗,逐渐被戏剧界所冷落,最终潦倒街头,被人视为疯子,并在一个寒夜倒毙街头。十三郎为人特立独行,不趋时媚俗,他早年得志,却又半生潦倒,结局悲惨,但始终坚守作为一个艺术家、一个中国人的良知与操守,他心忧国运的一腔热忱更是至死不渝。十三郎身上深刻体现了香港与祖国在历史、文化、情感和血缘上割舍不断的紧密联系。

剧作在写实主义的基础上,综合运用史诗剧的叙述手法和剧场主义的某些艺术手段,把再现与表现、写实与写意、梦幻与现实等戏剧场面结合起来,突破了写实戏剧的传统形式,成功地揭示了人物的情感世界和戏剧内涵。同时,多种艺术手段的运用,又使该剧尽可能做到“雅俗共赏”,“俗人有俗人的笑,高格调的人看了也很喜欢”^[1]。

与《南海十三郎》相似,袁立勋、林大庆的四幕剧《命运交响曲》也表现出“九七”情结下对香港与中国关系的思考。《命运交响曲》中的凌子才与南海十三郎虽然不是一个时代的人物,但两者却有不少相似之处:他们都是在广州生活过的香港人,都爱好戏剧,都不愿与现实随波逐流。不同的是,十三郎一生主要经历的是战争和政治的动荡,他身上体现出的是那个时代作为一个在港中国人所具有的浓厚的家国情怀。但他死于1984年,无须面对“九七”问题。而凌子才在某种意义上则可视为当代的十三郎。尽管时代发生了巨大改变,但他所面临的其实还是与十三郎相似的思考、追求和困惑,那就是,作为一个在香港生活的当代中国人,应该如何面对自己既是香港人又是中国人的身份?应该如何思考香港与祖国的关系?与南海十三郎相似的是,凌子才也决心不向流俗投降,不加入“犀牛”行列,而要保持自己作为一个人、一个中国人的“本来面目”。与十三郎晚年感慨“锦绣河山分左右,令人无奈两为难”的沉重心情相似,凌子才也发出了“不知何时中国人才不用四散分离”的深深追问。

除《南海十三郎》、《命运交响曲》之外,《大屋》、《如此长江》,甚至《聊斋新志》、《元宵》等剧也都或直接或间接地触及香港与祖国关系的命题。《大屋》写的是以香港人为

^[1] 杜国威语,见《香港话剧访谈录》,第137页。

主体的一群在美国学习的华人学生的生活世界,通过他们的喜怒哀乐、矛盾纷争,以及迷茫和困惑,透露了对香港与祖国,乃至香港与大陆、台湾关系的严肃思考。《如此长江》则把思绪追溯到1949年之前的现代中国,以宋氏家族的荣辱兴衰,折射现代中国的命运沉浮。剧作在历史反思的视角下,隐含着对当代中国前途的思考,其关注香港与祖国的关系,关注香港前途命运的深层“九七”情结清晰可辨。《聊斋新志》和改编剧《元宵》更把时代背景推向古代中国,尽管两剧都不直接涉及香港与祖国的关系问题,但作为“九七”情结驱使下的社会写实性戏剧,其创作的现实指向性仍然明显。

四

1980年代以来涌现的香港“九七”社会写实性戏剧,大大推进了香港戏剧创作的本土化,把香港话剧创作推向了一个新的高度。其在艺术形式上的追求和创新,也使香港传统写实戏剧获得了新的突破。这些剧作仍然把写实作为基本的叙事手法,把生活的真实、环境的真实、细节的真实等写实艺术的基本要求放在重要地位,力求反映历史与现实的本来形态。然而,曾经经历了存在主义、荒诞派、剧场主义以及布莱希特史诗剧等20世纪西方戏剧及文艺思潮洗礼的香港剧坛,其1980年代崛起的社会写实性戏剧又不再是纯粹写实的。与20世纪西方写实主义文艺因为吸收现代主义新潮而不断发展创新相似,香港“九七”社会写实性戏剧也积极借鉴了史诗剧、剧场主义、象征主义等现代戏剧流派,拓展了传统写实戏剧的叙事方式,深化了香港写实主义戏剧的艺术表现力。与此同时,香港“九七”社会写实性戏剧也仍然保留有显著的本土特色,或如《逝海》、《迁界》等对香港传统渔民和农民生活习俗的描写,或如《南海十三郎》等对粤剧等民族戏曲艺术的借鉴,或如《花近高楼》、《我系香港人》等在对当代香港和港人的真实描写中所流露的“香港味”,等等,这些艺术创造显示出开放性与本土性的交互融会。

香港“九七”社会写实性戏剧的艺术成就还体现在形象塑造上。部分剧作塑造了较为成功的人物形象,同时形象塑造的方法也有突破和创新。

在香港“九七”社会写实性戏剧中,杜国威的创作对人物形象的创造有着较为自觉的追求。杜国威说:“我只追求感觉——我对笔下人物的感觉和笔下人物与人物之间的感觉。写不出剧中人的情怀,人物便没有灵魂,故事就没法再写下去了。”^①正因为重视写人,特别是“写一些人与人之间的感情”^②,他的《人间有情》、《聊斋新志》、《南海十三郎》等剧在形象塑造上都较为成功,尤其是《南海十三郎》中的十三郎形象别具风采。除了杜国威笔下的人物之外,《花近高楼》中的江子留、《逝海》中的海生、《命运交响曲》中的凌子才等,也都刻画得较好。

① 杜国威《编剧的话》,《人间有情》场刊,1986年。

② 杜国威语,见《香港话剧访谈录》,第139页。

香港“九七”社会写实性戏剧人物形象塑造的方法也有突破与创新。主要表现为,把西方现代主义戏剧的某些艺术手法和民间风俗内容的描写相融合,注意揭示人物的内心世界并使之具象化为舞台形象。例如,《南海十三郎》为了表现十三郎面对 Lily 时的潜意识,就借鉴了表现主义的手法加以具象化呈现,即利用舞台灯光,让十三郎幻化成高大英俊的男子,正与 Lily 谈情说爱。《逝海》表现海生回想母亲溺水和金娣在幻觉中看见夭折的儿子时,也运用了类似的内心外化的手法。《命运交响曲》中犀牛形象在凌子才脑海里的多次出现,则表明剧作借鉴了荒诞派戏剧的方法,以形象地揭示凌子才面对“九七”移民潮时复杂而又孤寂的内心世界。在借鉴西方现代主义戏剧手法的同时,有些剧作还借助仪式化的民俗风情的描写以刻画人物。例如,《逝海》为了表现海生与金娣玩“脱壳”游戏时强烈的内心波动,就让人物在“激动的配乐”中进行“大虾脱壳”式的肢体表演。在这里,“脱壳”既是合乎剧情发展和人物生活实际的民俗仪式,同时也是人物内心世界具象化的艺术手段。

整体而言,香港“九七”社会写实性戏剧取得了较好的思想和艺术成就,但也存在一些不足。不少剧作的戏剧叙事还存在明显的形式化和喜闹性,即为形式而形式,或者过于追求情节、场面的表层趣味,而忽视深层内涵的开掘。因而相应地,不少社会写实性戏剧人物形象塑造比较薄弱,真正富有人性深度或者现实深刻性的形象不多。这表明,香港“九七”社会写实性戏剧距离更高的思想、艺术高度,还有较大的提升空间。

论中国文化对约翰·凯奇音乐、戏剧思想的影响

南京大学文学院 高子文

约翰·凯奇(John Cage, 1912~1992)是美国后现代艺术的先行者。在基尼·格林斯基(Gini Gorlinski)所主编的大英百科全书名人系列《世界最有影响力的100位音乐家》(*The 100 Most Influential Musicians of All Time*, 2010)中,凯奇榜上有名。编者写道:“20世纪中期的音乐被美国先锋作曲家约翰·凯奇的创造性的作品和异端的观念所深深地影响。”^①事实上,凯奇的兴趣非常广泛,年轻时他学过绘画,曾一度在绘画和音乐间犹豫究竟应该选择哪一样。1930年代开始,他又曾多次与舞蹈团体合作,参与编舞和音乐制作。正是由于在艺术上的广泛兴趣,以及其非正统的音乐观念,打破了音乐、舞蹈、戏剧之间的界限,凯奇不仅成为了极有影响力的音乐家,同时也成为先锋戏剧的开创者之一。

约翰·凯奇对中国文化的热爱达到了痴迷的程度。可以说,在美国先锋艺术家中,他的艺术观念最鲜明也最深刻地体现出中国文化所给予的影响。这种影响不仅仅在于他无数次地提到禅宗与《周易》,他在写作中常常运用“易”(change)、“无”(nothing)等观念来解释理论,更在于其思想的最深层次上对中国文化的认同与借用。卡洛琳·布朗(Carolyn Brown, 1927~)回忆了1952年秋与凯奇一起学习禅宗的情境:当时他们通过去哥伦比亚大学(Columbia University)参加铃木大拙(Daisetsu Teitaro Suzuki, 1870~1966)的讲座而接触到禅宗思想。^②在这之前,凯奇则已经通过南希·罗斯(Nancy Wilson Ross)和阿尔兰·瓦特(Alan Watts)的讲座对禅宗有了大致的了解。而到了1950年代初,因为有铃木的指引,他的学习得以更加深入。当时他们读的书已经有《黄檗山断际禅师传心法要》(*The Huang Po Doctrine of Universal Mind*)^③。这是唐代裴休所集的记录临济宗创始人黄檗禅师语录的一个小册子。布

① *The 100 Most Influential Musicians of All Time*, edited by Gini Gorlinski, New York: Britannica Educational Publishing, 2010, p. 202.

② Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years With Cage and Cunningham*, New York: Alfred A. Knopf, 2007, p. 37.

③ *The Huang Po Doctrine of Universal Mind*, translated by Chu Ch'an, London: The Buddhist Society, 1947.

朗在回忆录中说：“有那么几天，如果不是读个十几遍的话，我根本就不理解一个句子。”^[1]相信同样的情况也一定发生在凯奇身上。黄檗的思想基本上继承了惠能的“即心即佛”，但同时又进行了深化，提出“心自无心，亦无无心者”，“不如当下无心，便是本法”等观念。^[2]对“无”与“有”之辩证关系的探讨成为凯奇论述其音乐思想的出发点，贯穿其整个艺术理论体系。

在对禅宗着迷之前，凯奇已经接触到了《周易》(I Ching)，并表现出了他的强烈的喜爱。《周易》在中国文化中具有非常重要的地位。无论是儒家还是道家，甚至是部分佛家都将它尊为经典。可以从两个层面来看待这一经典文本。第一个层面，它是儒家的六艺之首，包含了最深邃的天道学说。孔子说：“加我数年，五十以学《易》，可以无大过矣。”^[3]章学诚总结为“《易》以天道而切人事”与“以人事而协天道”的《春秋》互为表里。^[4]但是另一个层面，它则是一部占卜之书，在其基本的《彖》、《象》、《文言》之外衍生出各类复杂的符号体系，以实现其占卜之用。《周易》在中国文化中的这两个层面的意义常常是并存甚至融合在一起的。凯奇则几乎从两个层面都对此予以了接受。他不仅通过《周易》中的义理来阐释自己的音乐和艺术观念，甚至还把《周易》作为占卜的工具。在1961年出版的著作《寂静》(Silence: Lectures and Writings)中，凯奇记录了一个有趣的事件：

理查德·里波而德(Richard Lippold)来电话说：“你能带上《周易》过来吃晚饭吗？”我说行。原来事情是这样的，他写了一封信给大都会(Metropolitan)，提议任命他来制作《太阳》。这封信对他自己的艺术天才毫无避讳，所以他犹豫要不要寄，怕给人留下自大的印象。我们通过扔硬币的方式咨询了《周易》。它提到了信，并给出了寄信的建议：成功是一定的，但同时它也提到需要耐心。几星期后，理查德·里波而德来电话说他得到了回复，但并没得到对方的承诺。这件事应当能够使我和他非常清晰地懂得如何对待《周易》了吧。一年以后，大都会博物馆最终请他制作了《太阳》。即便如此，在占卜(Chance Operation)^[5]这一主题上，理查德·里波而德和我仍然想得并不一致。^[6]

凯奇借用中国文化来革新现代音乐，并同时带给现代艺术诸多全新的观念。首先是他对“静”(silence)的理解。在给1957年国家音乐教师协会(Music Teachers National Association)会议的致辞中，凯奇向人们解释什么是新的音乐，他说：“新的音乐

[1] Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years With Cage and Cunningham*, New York: Alfred A. Knopf, 2007, p. 37.

[2] 黄檗《黄檗山断际禅师传心法要》，《大正藏》第四十八卷，日本东京大正一切经刊行会1924年版，第379~384页。

[3] 《论语》，朱熹撰《四书章句集注》，中华书局1983年版，第97页。

[4] 章学诚《文史通义》，上海书店出版社1983年版，第7页。

[5] 占卜的英译一般是divination，但凯奇在此处所用的chance operation事实上意思非常接近。

[6] John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 66.

中只有声音;有的能被符号记录有的不能。那些不能被记录的出现在乐谱中就变成了寂静(silence),它将音乐之门开向了所有环境中产生的声音。……我们总能看到一些东西,听到一些东西。事实上,我们试图制造寂静是不可能的。”^①他的作品《四分三十三秒》(4'33", 1952)充分地实践了这一理念。该乐曲一共分为三个乐章,每个乐章长短不一。第一次演出时分别为三十秒、一分二十三秒和两分四十秒。乐器是可以任意选择的,但事实上没有任何乐器演奏,三个乐章都是在观众的等待中过去的,而等待时整个音乐厅的环境音则成为了这个作品的核心。

凯奇对“静”的理解与中国文化中的“大音希声”非常接近。“大音希声”语出《老子》四十一章:

上士闻道,勤而行之;中士闻道,若存若亡;下士闻道,大笑之。弗笑,不足以道。是以建言有之,曰:明道若昧,进道若退,夷道若颡;上德若谷,大白若辱,广德若不足,建德若媮,质真若渝;大方无隅,大器晚成,大音希声,大象无形。道隐无名。夫唯道,善始且善成。^②

在老子看来,真正的音乐应该是顺乎自然,善始善成的,大音显然不是“五音”,也就是凯奇所说的不能被符号所记录的音乐。凯奇是否读到过老子的这一论述不得而知。但道家“大音希声”的思想极大程度地被禅宗所吸收则是明显的事实。黄檗就说:“心即无心,得即无得……不可以言语音声形象文字而求。”^③而日本临济宗的白隐禅师“只手之声”的著名公案则更接近这个思想。作为临济宗传人的铃木大拙,肯定曾在课堂上向凯奇讲过这个公案:

白隐禅师经常伸出只手,要求弟子听它的声音。一般来说,只有两手相拍时才能听到声音,从这个意义来说,一只手不会发声。然而白隐要打破立足于逻辑基础的日常经验的根本……^④

《四分三十三秒》看上去就像是“只手之声”的现代翻版,只不过听众不是日本的禅宗弟子而是美国的音乐听众。这个作品在很大程度上消弭了演出者与观众之间的区别,观众自己的声音成为了演出的主体。同时,它也试图消弭艺术与生活的界限,人们已经无法从生活中区分表演了。

其次是他从“寂静”理论中衍生出来的关于声音平等的思想。在凯奇看来,无论是乐音还是噪音,它们在音乐中都是平等的,并没有高下之分,“愿意听这种声音而不愿意听那种声音纯粹只是个人的喜好问题”^⑤。对个人喜好的重视这一思想即很可能是来自禅宗的影响。在《坛经》中,惠能即说:“不是风动,不是幡动,仁者心动。”^⑥禅宗将

① John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 8.

② 陈鼓应《老子注译和评介》,中华书局1984年版,第227~228页。

③ 黄檗《黄檗山断际禅师传心法要》,《大正藏》第四十八卷,第382页。

④ 铃木大拙《禅学入门》,生活·读书·新知三联书店出版社1988年版,第115页。

⑤ Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge 2000, p.33.

⑥ 惠能《坛经》,尚荣译注,中华书局2010年版,第31页。

大千世界都纳入内心,以内心作为判断一切事物的标准。

最后是他关于偶然(chance)与不确定(indeterminacy)的思想,这一思想直接导致了所谓的“偶然音乐”(Chance Music)的诞生。1951年,他创作了钢琴独奏曲《变化的音乐》(Music of Changes)。在这一作品中,他选择了《周易》来作为其结构设置的重要工具。他通过扔骰子、掷硬币的方式决定《周易》的文字,再通过《周易》的占卜(Chance Operation)来确定拍子、持续时间、音高等作曲的各个方面因素。他说:“将这种方法运用到结构之中,以及对自由与次序这矛盾的两方面的同时运用,使得结构变得不确定了:不到最后的一次占卜,你不会知道乐曲的时间总长,因为最后的一次掷硬币决定了节奏。”^①他对乐曲结构的选择不是通过作曲家的个人意识,因而也就不遵循任何作曲的准则,而是通过一种外在的偶然(chance)来决定的。而这种偶然进入结构建构则是通过与创作者的思想全然无关的占卜行动来得以实现的。仍可以以《四分三十三秒》为例来说明。在这一作品中,乐曲的结构是向外敞开的,任意的声音都可能进入并成为所谓的作品。艺术家只在时间总长度与主题上加以把握,因此正如凯奇所说是一种自由与次序的结合。而这样的作品一旦产生,其意义就变得不可能是唯一确定的。它会导向各种可能,观众可以根据各自的经验来对作品作出全然不同的解读。而这也正是凯奇所希望看到的。《周易》在这里的使用看上去显得非常滑稽。但事实上,之所以选择《周易》而不是其他,凯奇是有考虑的。在凯奇看来,《周易》的核心思想就是变化(change)。世界万物无时无刻不在变化之中,这种变化真的都遵循一定的逻辑吗?凯奇的作品事实上要向人们展示的就是这样的一个观念。可以说,他作品的主题即是变化与不确定性,而他借以实现其作品的形式本身已经成为其作品的一部分,它们共同作用以实现其表意。

二

凯奇不仅对现代音乐的发展与后现代音乐的兴起起到了极大的推动作用,他的艺术思想还从音乐拓展到了其他艺术领域,尤其是美国先锋戏剧领域。先锋艺术史权威学者阿诺德·阿伦森(Arnold Aronson)教授在《美国先锋戏剧史》中非常强调凯奇对先锋戏剧的影响。他经过考证指出,正是凯奇最先通过作曲家皮埃尔·布列兹(Pierre Boulez)发现了阿尔托(Antonin Artaud),并把阿尔托的作品介绍给玛丽·理查兹(Mary Caroline Richards),由后者翻译成了英文,将阿尔托介绍到英语世界。^②除此之外,凯奇对先锋戏剧的影响至少可以通过这样几点来加以描述。首先,他的艺术观念持续对先锋戏剧艺术家产生极大的启发意义;其次,他在黑山学院(Black Mountain College)和新学校(The New School)的授课与艺术活动培养了一批先锋艺术的

① John Cage, *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p.20.

② Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*. New York: Routledge 2000, p.31.

学生,如贾克森·马克·罗(Jackson Mac Low)、阿兰·卡普罗(Allan Kaprow)、乔治·布莱希特(George Brecht)等,直接导致“偶发艺术”的产生;第三,在他的影响下,“生活剧团”(The Living Theatre)在1960年举办了一系列演出,被命名为所谓的“机遇剧”(The Theatre of Chance)。正是因为他对先锋戏剧的重大影响,谢克纳甚至把他在黑山学院的戏剧实践作为美国先锋戏剧运动的开始。^①

音乐和戏剧之间从古至今就存在着不可分割的联系,古希腊戏剧即包含了歌队,歌队即是音乐性的。但在历史上戏剧与音乐的这种联系往往只是部分的、辅助性的或结构性的,而并不是观念性的。然而在凯奇这里,音乐与戏剧之间的界限被打破了,一次音乐表演完全可以看出是一次戏剧表演。通过对禅宗与《周易》文化的学习与领悟,凯奇将如下思想带入了美国戏剧的历史,引导了美国戏剧的新发展。

凯奇的《四分三十三秒》探讨了生活与艺术的关系问题。统观整个美国先锋戏剧史,艺术与生活的矛盾关系一直是其处理的核心问题。先锋戏剧艺术家们借助布莱希特的间离效果(Alienation Effect)理论,从表演出发打破了“第四堵墙”,在演员与观众间建立起直接的联系;艺术家们也从勃洛克和杜尚这些先锋画家的作品中找到灵感,将艺术的创作与日常的生活紧密结合起来。而凯奇的作品及其理论则从其自己特有的角度提出了这一问题,并提供了解决之道。他将生活与艺术的界限消弭了,宣扬一种艺术化的人生,而这与道家哲学有着极大的呼应关系。道家哲学强调人生与艺术之间的统一,《庄子》中写道:“圣人者,原天地之美而达万物之理。”^②凯奇的这一艺术观念在之后的“环境戏剧”(Environment Theatre)以及“行为艺术”(Performance Arts)中都有鲜明的体现。

凯奇从禅宗与《周易》中所得到的“平等”思想同样影响到先锋戏剧。在传统的戏剧实践之中,剧作、导演、舞美、表演、观众等几个部分并不是彼此平等的。在各个时期和不同国家,这几个部分中总是有某个部分占据主要地位,而其他部分则处于附属的地位。阿尔托的戏剧理论其第一诉求即是打破剧本的统治位置,将戏剧还给舞台。具体到剧本层面,同样,台词、情节、人物形象塑造等等,也有着孰先孰后的区别。亚里士多德在《诗学》中所列举的悲剧的六要素,其顺序是非常重要的。顺序与等级的观念是逻辑的核心要素。而凯奇从禅宗继承的思想其核心即是对逻辑信仰的破除。在这一思想的影响下,1960年代的很多先锋戏剧团体都试图建立起一种无政府主义的集体,并在具体的戏剧实践中探寻各艺术要素间绝对平等的可能。

由于凯奇的强大影响,贾克森·马克·罗(Jackson Mac Low, 1922~2004)在1960年于生活剧团推出了他的作品《归妹》(The Marrying Maiden)。马克·罗解释说:“《归妹——关于变化的戏剧》是一个建立在《周易》基础上的有九个角色和六场戏

① Richard Schechner, "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do", *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No. 2, American Theatre: Fission/Fusion (1981), p. 50.

② 陈鼓应注译《庄子今注今译》,中华书局1983年版,第563页。

的剧本。演员的运动和演出的时间长度是不确定的,但是场次的顺序以及场次内的语言是确定了的。对台词的节奏、风格以及停顿等的处理在本文中清晰地用符号标明了的。^[1]但是所有这些演出前所确定的因素,包括人物数目、名字、场次等也是通过所谓的“占卜”形成的。通过对“硬币占卜法”(Coin Oracle)和数字书的使用,马克·罗找到了一套规则来确定台词、节奏和运动。他在该剧的说明中举了第三场为例。该场标题为“热情”,剧作的所有台词都来自《周易·说卦》。但他并不是以句子为单位抽取,而是以不同长度的词组为单位任意抽取,因此句子本身就显得支离破碎。凯奇为这个作品做了配乐,而配乐的使用同样也是基于骰子的点数的,据说点数为5时即应当加上配乐。^[2]整个演出虽然有人物、对话和场景,但是由于所有的一切行动都是根据偶然性所确定的,因此观众根本无法找到故事和连贯性,而对剧作的主题,除了“变化”之外,恐怕也很难再有深入。然而阿伦森指出,观众在观看这一剧时:“一个清晰连贯的句子突然出现的时候,常常能够造成惊奇的效果。”^[3]

三

凯奇的艺术思想对中国文化的借用是如此明显,以至于人们可能忽略他对西方现代文化的继承。如果忽略了这一层,那么中国文化在美国艺术观念的革新中的作用则可能会被无限夸大,因而也将可能夸大文化间的差异而忽略文化间的共性。阿伦森指出,凯奇承认他的《四分三十三秒》同时受了罗布特·劳森伯格(Robert Rauschenberg)作品的影响。1951年罗布特·劳森伯格在黑山学院创作了他的绘画作品《白色绘画》,并在1953年于纽约展出。劳森伯格只是在白色的帆布上刷白色的颜料。因此这些画看上去就像白布,什么也没有。但凯奇则对此非常兴奋。劳森伯格解释他的作品说:“(我)常常认为白色绘画不是消极的,而是高度敏感的。通过阴影,人们看着它可以知道有多少人在房间里,能够知道现在是几点钟。”^[4]《白色绘画》与凯奇的《四分三十三秒》是如此接近,以至于很难判断凯奇的作品究竟有多少原创性了。

除此之外,凯奇的“平等”的观念也可以在提出“十二音列理论”(Twelve-tone System)的西方现代音乐家勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874~1951)身上找到线索。凯奇在1937年的一次讲话中说:“勋伯格的方法是让每一个要素的功能的实现为其集体负责,而集体中的各要素是平等的。和谐(harmony)则是让每个要素对其集体中的最基础的要素或最重要的要素负责,集体中的各要素是不平等的。”^[5]

Jackson Mac Low, *Representative Works: 1938~1985*, New York: Roof Books, 1986, p. 44.

Arnold Aronson, *American Avant garde Theatre: A History*, New York: Routledge 2000, p. 63.

Arnold Aronson, *American Avant garde Theatre: A History*, New York: Routledge 2000, p. 63.

转引自 Arnold Aronson, *American Avant garde Theatre: A History*, New York: Routledge 2000, p. 65.

John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 5.

凯奇清楚地知道自己身上来自两种文明的影响,他在《寂静》的序言中说:“评论家们总会在参加完我的某个音乐会或听完我的某个讲座后大嚷着‘达达’。其他人则叹息着我对‘禅’的兴趣。我听过的最生动的讲座之一是南希·罗斯在西雅图凯尔特学院(Cornish School)的讲座,题目即为‘禅宗和达达’。将两者联系起来是可以的,但无论是‘禅’还是‘达达’都不是一种可以确定的有形之物。他们会在不同的时间与地点以不同的方式变化,激励行动。1920年代所说的‘达达’在今天只可以用来指艺术(杜尚的作品除外)。我不想把我所做的归咎于禅宗,尽管如果没有进入‘禅’(上阿兰·瓦特和铃木大拙的课以及阅读),我很怀疑是否能做到自己所做的这些。有人告诉我阿兰·瓦特质疑我的作品与禅之间的关系。我提到这些是为了使禅不需要对我的所有行动负责。当然,我还是会继续我的创作。我常常说‘达达’在今天内在已经空了,而之前它没有这样的空。那么,在今天,在20世纪中叶的美国,什么又是禅呢?”^①

这段看上去非常玄虚的话其实是非常务实的。凯奇试图摆脱“禅”与“达达”这两个概念的束缚,因为毕竟概念一旦形成,则特定的内涵也被赋予了。而这内涵则又因人因时因地而异。所以用这两个概念来把握他的作品,或者把握艺术,都会陷入一种自说自话中去。这里,凯奇试图借助历史的观念,以一种带有地点的现在时来对概念进行纠偏,并且通过具体的特例的比对(举了杜尚的例子)来重新确立概念的内涵。如果我们把逻辑的思维方式认为是属于西方文化的核心的话,那么应该说凯奇在这段话中体现出来的主要仍然是西方式的思维。整体地看凯奇的艺术理论与实践,可以发现,逻辑在其中仍然占据主导地位。逻辑的重要意义是定义与推理。凯奇的方式往往是从逻辑出发,意识到逻辑的有限性,进而寻求“非逻辑”,其对逻辑的重视几乎可以看成是潜意识的。

东西文化的差别并不在于有无逻辑,而在于其对逻辑与非逻辑的重视程度。东方文化对逻辑是不自觉的,对逻辑问题的争论也因动词的多义性而被曲解。如公孙龙子的“白马非马”例,“非”字既可以是“全否”也可以是“不包含于”,因此这一命题既可以认为是区分了种属的关系,也可以认为是一种诡辩。对逻辑的不自觉为思维保留了一片神秘之地,道家哲学以及稍后的禅宗即寓居于此。而西方文化则以牺牲世界的多义性为代价而在其文明的早期选择了逻辑至上的法则。彼此的缺陷是显而易见的。东方文化往往抓不住事物的现实确定性,无法形成一套清晰的思维体系,处于文化中的人也就意识不到社会层面事实上存在着的体系的缺陷;而现代之前的西方文化则陷入了一套僵化的思维体系,过于轻信体系的全知全能。现代文明的出现在某种意义上仍然是逻辑性与体系性的,它仍然坚信其绝对的正义。但现代文明事实上是一种内在异质的文明。也就是说,它的核心概念本身即是矛盾与冲突的,并且有可能互补。在其发展的晚期,随着技术进步所带来的全球化与信息化,人们既可以看到别人在想什么,也能够了解古人的全面而真实的想法,这种冲突与辩证因此显得更加明显。现代文明

① John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. xi.

因此也就进入了所谓的“后现代文明”。

凯奇对现代音乐的革新正处于这样的文化历史阶段。所以说,在他而言,“禅”和“达达”只不过就是两个名词而已。中国文化与西方现代传统共同成为他的思想源头,他从这些思想中吸取营养,在音乐与戏剧领域创造全新的观念。

加强戏剧接受研究,构建综合的 立体的戏剧研究格局(上)^①

扬州大学文学院 陈 军

20世纪60年代中期,德国康茨坦斯大学教授尧斯提出了“接受美学”这一概念,它的核心是从受众出发,从接受出发,旨在关注文学的接受研究即读者的接受研究,从而一举打破了传统的作者或作品中心论,将研究者们目光引向了读者。接受美学的主要代表人物之一伊塞尔写道:“文学文本具有两极,即艺术极与审美极。艺术极是作者的文本,审美极是由读者来完成的一种实现。”^②伊塞尔强调作品最终是由读者来完成,接受活动对于作品价值的确立与实现具有十分重要的作用。

戏剧作为一种艺术形式,同样存在着“艺术极”和“审美极”,只不过与文学文本不同的是,其“艺术极”既包括剧作家创作的文学剧本,主要作用于读者的想象,又包括经过导表演的演绎在舞台上呈现的戏剧演出,主要作用于观众的视听。俄国戏剧家乌·哈里泽夫在《作为文学之一的戏剧》中说:“戏剧有两个生命,它的一个生命存在于文学中,它的另一个生命存在于舞台上。”^③我国古典戏曲理论家王骥德也把“可演可传”作为戏剧评价的双重标准,他在《曲律》中说:“其词格俱妙,大雅与当行参间,可演可传,上之上也;辞藻工,句意妙,如不谐里耳,为案头之书,已落第二义;既非雅调,又非本色,掇拾陈言,凑插俚语,为学究、为张打油,勿作可也。”^④当然,这两个“艺术极”之间(作家的一度创作与导表演的二度创作之间)具有内在的一致性。首先剧本作为先在性和可约束性,对剧场来说暗含规定性,即“演什么”由剧本提供,“怎么演”也从剧本中得到提示,所谓“二度”就是指一种约束性,一种依附于“一度”创作的约束性。同时二度创作与一度创作又有差异性,导表演对剧本的舞台处理不是被动的,而是能动的,二者呈现出不同的审美形态和价值追求。所以,戏剧有两个接受者:一为文本的读者,是一种私人阅读;一为舞台观众,是一种集体欣赏。就戏剧文体来说,舞台是完成戏剧

① 本文为2012年度教育部人文社会科学研究规划基金项目“‘十七年’(1949~1966)戏剧接受研究”(12YJA760003)和2013年江苏省第四期“333高层次人才培养工程”科研项目“中国当代话剧接受研究”的阶段性研究成果。

② 伊塞尔《阅读活动——审美反应理论》,中国社会科学出版社1991年版,第29页。

③ [俄]乌·哈里泽夫《作为文学之一的戏剧》俄文版,莫斯科大学出版社1986年版,第250页。转引自董健、马俊山《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社2004年版,第66页。

④ 王骥德《曲律》,《古典戏曲美学资料集》,文化艺术出版社1992年版,第193页。

的最终表达之所在,因而其接受的主体主要还是观众,读者是另一种存在与补充,戏剧的“审美极”主要由戏剧观众去完成,读者的存在与介入则放大了戏剧的内涵和效能,给人以多方面的艺术享受。这里的观众接受又可分为普通观众的戏剧欣赏和反馈,以及专业文艺工作者的戏剧批评与研究。^① 布罗凯特在《世界戏剧艺术欣赏》一书中说:“从某一层意义上说,每个看戏的人都是一个批评家,因为,不管为时多短,他对所见到的总有些批评。可是‘批评家’一词通常却是专指那些把批评意见刊载出来的人而言。理想的批评家应当是一个经验丰富而且经过严格训练的观众。他应当熟悉剧本与演出,才能提出有效的批判;他应当了解观众,才能提出一般观众可以了解的意见。批评应当对剧作家与观众同样具有启发性。通常批评家在解释或批判时,都会提出剧本中的段落、角色的塑造、全剧的结构、演员的表现、舞台的设计等等,这样,他们对于剧作家与大众就都有所贡献,因为他们指出了演出成败的确实原因。”^② 相较而言,普通观众的戏剧欣赏和信息反馈可以反映戏剧在当时时代语境下的演出状况、传播地域、票房价值、市场行情、受欢迎程度、观众审美心理以及整体文化效应(舆论关注)等,能够看出戏剧接受的广度;剧评家的批评与研究则反映戏剧批评家的个人观感、评价和建议,^③ 有时还牵涉到一些戏剧理论和实践追求的探讨和争鸣,能够看出戏剧接受的深度。戏剧接受的内容则有两重:既包括对剧作家剧本的接受(如主题、情

① 周贻白在《中国戏剧史长编》中指出:“盖戏剧本为上演而设,非奏之场上不为功,不比其他文体,仅供案头欣赏而已足。是刚场上重于案头,不言而喻。”(周贻白《中国戏剧史长编》,人民文学出版社1960年版,第367页)

值得指出的是,戏剧批评与理论研究是两回事。理论研究是过去时,主要是对历史上已经存在的戏剧现象的研究,其研究的直接对象是艺术的一般规律和原则,以理性总结为主;戏剧批评则是现在进行时,是对同时代人及其作品演出的即时反馈,以感性评价为主。现今出版的很多文学批评史把文学批评与理论研究混为一谈,其论述对象主要是文学理论史,不是真正意义上的文学批评史。这里还需要明晰的是,戏剧接受史与戏剧批评史并不重复,前者的研究对象与范围要大于后者,除了批评外,它还包括普通观众的欣赏和反馈。且二者的研究重心和着眼点也不同,前者关注的是读者(观众)对具体作家作品的评估,包括带有激情的印象描述、文本分析及价值判断,后者更加侧重于批评思想、批评方法、批评标准及其理论研究。

[美]布罗凯特著,胡耀恒译《世界戏剧艺术欣赏》,中国戏剧出版社1987年版,第20页。

② 布罗凯特在《世界戏剧艺术欣赏》中指出:“对很多人而言,‘批评’二字本身就暗示着反对的态度。其实批评的真正意义乃是‘判断的行为’,它对一个剧本及其演出的评价应当优劣兼顾、成败并容。批评的目的有三:阐释、欣赏,与评价。通常一篇批评文字并不局限于一个目的,我们常见到的是三者兼顾、一气呵成的批评。”“阐释性的批评旨在说明一个剧本与影响剧本的诸般因素,通常批评家会提及剧作家的生平、他所处的时代、他的意念所自,以及类似的要素。这种批评家可能完全不涉及价值判断的问题。”“欣赏性之批评经常是在批评家认为一个剧本很好的时候产生的。他的主要动机在于让别人也感觉到该剧的力量,他可以描述他自己对这作品的反应,进而尝试激起读者相同的反应。他可以分析该剧的绝妙结构、角色塑造、氛围,以及其他。”“评价性的批评可以兼容阐释与欣赏,但是主旨却在于判断一剧的效果。一般说来,这类批评家总是首先分析结构、人物、主题、语言与景物。有了这些实例,再加上从他处引据的种种资料,乃建构起他对该剧的评价。”([美]布罗凯特著,胡耀恒译《世界戏剧艺术欣赏》,第21~22页)

节、人物、语言等),又包括对导表演舞台演绎的接受(如导演艺术构思和处理,演员表演才能,舞台设计的效果等等),我们可以发现,剧场中的观众既为表演技能、舞美设计、演出效果鼓掌,又为剧中的情节内涵、人物行为、经典台词而鼓掌。^①而戏剧文本的读者接受主要是文学接受,不同于剧场接受。周宁在《观众与读者》一文中指出:“人与人之间直接的剧场交流不同,剧本文学的交流是人与文本(符号)间的。”“剧本文学在阅读中完成的交流,缺乏剧场的对称性。读者与剧本的交流,是非对称的,单向调节的。……由于时空的阻隔和历史中审美视野的不断变化以及文化传统背景的差异,特定剧作家与读者之间的交流存在着许多中介环节,剧作家无法‘在场’调节剧本以适应交流与读者的期待。”^②总体说来,与小说、诗歌、散文等文体接受的分散、潜隐、滞后、相对理性以及资料的匮乏相比,戏剧的接受是一种集体性接受^③、现场性接受^④、共

① 施旭升在《戏剧艺术原理》中说:“真正内行的戏剧观众就是既要看他‘演什么’,又要看他‘怎么演’。‘演什么’体现的是剧情、人物命运本身的感染力,而‘怎么演’才是表演自身的魅力所在。”(施旭升《戏剧艺术原理》,中国传媒大学出版社2006年版,第423页)

② 周宁《观众与读者》,周云龙编选《天地大舞台:周宁戏剧研究文选》,厦门大学出版社2011年版,第5页。

③ 关于集体性接受,陈瘦竹曾指出:“戏剧是群众的艺术。在戏剧艺术的创作与欣赏上,群众实为一最重要的因素。诗人小说家画家雕刻家,几乎可以全凭创作欲的冲动而创作,不必时刻将读者或看者放在心上,纵使想到读者或看者,其读者与看者亦以个人为单位,并无所谓群众。因为许多人同时读一首诗看一幅画,实与一个人独自读一首诗看一幅画无异;那许多人在彼此之间并无团结性与感染性,故无集体性,本身并不能成为一个单位,只是多数的个人而已。但戏剧则不然。一部剧本,不仅需要一群演员来演,而且必须要有一群观众来看。”(陈瘦竹《陈瘦竹戏剧论集》上,江苏教育出版社1999年版,第14页)威尔逊在《论观众》中也认为:“集合在一个集体中的所有的人,他们的情绪和思想都是一致的,并朝向同一个方面,而他们的个人意识消失了。”([美]艾·威尔逊等著《论观众》,文化艺术出版社1986年版,第10页)普菲斯特则直接指出,戏剧的这种“集体性接受引发了各种不同社会心理的群体动力过程,大量的个人反应相互增强、相互协调,从而导致相同的群体反应”([德]普菲斯特著,周靖波等译《戏剧理论与戏剧分析》,北京广播学院出版社2004年版,第47页)。

④ 关于现场性接受,焦菊隐曾指出:“记住:舞台、观众席,平常是两家,其实是‘两个一半’;演戏的时候,它们就是一个统一的空间,是一个观众、演员‘共同创作’的神圣的空间!”(焦菊隐《论民族化(提纲)诠释》,参见《演员于是之》,北京十月文艺出版社1997年版,第248页)周宁也指出:“在剧场同一的空间中,观众与演员同时在场,观众意识到演员,演员也意识到观众。观众与演员同时放弃自己作为审美主体的社会个性,‘无私地’进入共同的艺术世界。”(周宁《观众与读者》,周云龙编选《天地大舞台:周宁戏剧研究文选》,第4页)

享性接受^①和即时交流性接受^②,它要集中、生动和丰富得多,也积累了大量的原始资料,这是戏剧接受的复杂性与特殊性所在,也是我们研究的基础。

我个人认为,相较于文学文本的接受研究,戏剧的接受研究更为迫切与重要,这是由戏剧文体特点及创作实践所决定的。兹归纳如下。

1. 戏剧以综合艺术和集体创作为本体论要素。与小说、诗歌、散文为单一的语言艺术不同,戏剧是一门综合艺术,一出戏的最终“完形”和实现离不开剧作家的一度创作、导表演的二度创作和观众的三度创作的相辅相成。王朝闻在《美学概论》一书中说:“综合艺术是戏剧的重要特征。戏剧艺术本身具备着语言、美术和舞蹈等各种艺术样式的因素,中国戏曲则还包括音乐、舞蹈等艺术种类的特点和因素。由于各种艺术的综合性质,戏剧艺术要遵循极为复杂的、互相制约的许多艺术部门的特征,它本身具备着多方面的审美价值。”^③同时,戏剧创作不是单纯的个人行为,而是一种“集体创作”。一出戏的问世是编剧、导演、演员乃至观众共同作业的结果,就像一条生产流水线,缺一道工序都不行,集体力量赋予一出戏以生命。英国戏剧理论家马丁·艾斯林说:“戏剧是最具有社会性的艺术形式,就它的性质本身来说,是一种集体的创造:因为剧作家、演员、舞美设计师、制作服装以及道具和灯光的技师全都作出了贡献,就是到剧场看戏的观众也有贡献。”^④

2. 戏剧创作过程常常不是封闭的,而是开放的。在世界戏剧史上,很多著名剧作家都和剧院保持密切的接触和联系,甚至工作、生活在一起,荣辱与共,休戚相关,在长期合作中建立起深厚的感情和友谊。一方面剧院离不开剧作者,所谓“剧本、剧本,一剧之本”,剧院离开剧作者将无戏可演;另一方面剧作者也要熟悉和了解剧院,否则会谈兵纸上。一个读起来不错的剧本不一定适宜于上演。《歌德谈话录》就记载了歌德的这样一段谈话:“一部写在纸上的剧本算不得什么回事。诗人必须了解他用来进行工作的手段,必须把剧中人物写得完全适应要扮演他们的演员。……为舞台上演而写作是一种特殊的工作,如果对舞台没有彻底了解,最好还是不写。每个人都认为一种

① 关于共享性接受,别林斯基有过一段精彩的描述:“我们为什么去看戏?为什么如此喜欢戏剧?因为戏剧能给我们以强烈的感受,使我们那由于枯燥乏味的生活而凋零寡变的心灵为之神清气爽,因为戏剧能以无与伦比的大悲苦与大欢乐,使我们那久已板结的热血沸腾起来,从而在我们面前打开了一个焕然一新的、无限美妙的欲望与生命的世界。人类的心灵有一个特点,当它得到对美好事物的甜美愉悦的感受,如果不同时与另一个心灵分享之,那它就仿佛在这些美好感受的重压下难以自持。要不是在剧院里,怎么会有这样隆重而动人的分享呢?正是在剧院里,千百双眼睛都盯在同一个对象上,千百颗心都在为同一种情感而跳动,千百个胸膛都在为同一个狂喜而喘息,千百个‘我’在无限高尚、和谐意念之中汇成了一个共同的、巨大的‘我’。”(转引自董健、马俊山《戏剧艺术十五讲》,北京大学出版社2004年版,第27页)

② 即时交流性接受是指在戏剧演出中演员与观众、观众与观众都存在即时的直接的交流、互动和融合关系。美国戏剧家艾·威尔逊在《戏剧经验》中说:“这是活人和活人之间的直接交流,他们之间那种魔术般的、神秘莫测的交流给了戏剧一种特殊的品格。”([美]艾·威尔逊等著《论观众》,第6~7页)

③ 王朝闻《美学概论》,人民出版社1981年版,第273页。

④ [英]马丁·艾斯林著,罗婉华译《戏剧剖析》,第27页。

有趣的情节搬上舞台后也一样有趣,可是没有这么回事!读起来很好乃至思考起来也很好的东西,一搬上舞台,效果就很不一样,写在书上使我们着迷的东西,搬上舞台可能就枯燥无味。……一个人为舞台上撰写剧本,既要懂行,又要有才能。这两点都是难能罕见的,如果不结合在一起,就很难收到好效果。(一九二九年二月四日谈)^①所以有经验的剧作家知道自身才能的限制与不足,在创作前、创作中、演出前(正式演出前一般都有彩排)、演出后都要虚心听取各方面的意见。例如,剧作家在创作构思时会设定特定的目标观众,并且根据他所了解的目标观众群体的思维特点、心理素质、艺术趣味和审美习惯来创作剧本。初稿完成后他们喜欢在导表演等艺术家面前朗读自己的剧本(脚本),征求他们对剧本的看法。剧本彩排后要请专家学者发表建设性意见。正式演出时自己会以一名普通观众的身份去现场感受演出效果和观众反应。演出后还不忘召开观众座谈会,留意各种演出报道和戏剧评论,尽可能把一些好的意见吸收到自己的创作与修改中来。劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书中就说过:“观众是赋予剧作家的作品以目的和意义的绝对必需条件。剧作家创作剧本所遵循的规律是由剧本本身所将起的作用来决定的。戏剧的目的是造成交流,所以观众对一出戏的生命所起的作用是主动的,而不是被动的。戏剧技巧也是为了使戏获得最大限度的反应。”^②实际上,戏剧上的各种技巧,无不以吸引观众为依归。剧作家赵清阁在《编剧方法论》中也说:“剧作家在创作之先,既要具备舞台之种种智识及经验,复要在‘必须预定于观众面前表演’的限制下,而去体贴地揣摩研究观众的心理及理解程度,以便适应他们而得到他们的拥护,这样才能够使一个优良的剧本收到优良的效果。”^③开放性使戏剧不断走向完善和成熟,保持旺盛的生命力。而闭门造车只能走进死胡同,完全不顾舞台与观众只会产生能读不能演的“案头剧”。

3. 作家写剧的艰巨性。戏剧受到自身文体的限制,包括时间的限制、空间的限制、表现媒介的限制以及观众接受效果的限制,其创作需要考虑各种各样的复杂因素。美国著名戏剧理论家马修士在1923年出版的一本戏剧论著中说:“戏剧作家,无论其为真正诗人,或逢场作戏,其写戏时盖无不望其排演,由演员扮演,在剧场中举行,有观众注视;是故其所写之戏剧,亦总是自觉或不自觉地被彼时彼地之演员剧场与观众所影响、所支配。”^④哈密尔顿在《论戏剧》中说:“剧作家创作戏剧时,要受三个影响的束缚,为一般文艺家如诗人、小说家等所无。各时代剧场的物质设备对于剧的构造和形式有很大的影响。观众有意识或者无意识的要求,对于剧作家的描写、内容、题目也是一个重大的决定力。最后,演剧者——优人——的范围和限制,使剧作家的最大努力——性格创造,也受到极大的影响。”^⑤也就是说,剧作家写作,必须考虑到舞台演出

① [德]歌德著,朱光潜译《歌德谈话录》,人民文学出版社1997年版,第181页。

② [美]约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,中国电影出版社1978年版,第374页。

③ 赵清阁《编剧方法论》,重庆独立出版社1942年版,第1页。

④ 转引自梁实秋《浪漫的与古典的文学的纪律》,人民文学出版社1988年版,第29页。

⑤ [英]哈密尔顿著,张伯符译《论戏剧》,上海世界书局1931年版,第70~71页。

和观众接受的需要,不能随心所欲,而是“戴着镣铐跳舞”。比如要注意戏剧时空的相对集中,要把剧本限制在一定长度之内,以使每次戏剧演出最好不超过两至三小时。阿契尔在《剧作法》中说:“当一位剧作者把他的作品限制在一般西方习惯所规定的、每次戏剧演出最多不得超过两三小时的时间范围以内的时候,他就已经是在讨好于观众了。这种实践限制完全是由聚集在剧场里的一般西方人的体力和连续紧张的注意力所能支持的限度所硬性规定的。毫无疑问,如果作家不顾这些限制,他一定把自己的意思表现得更充分、更细致;而既然他向这些限制让步了,那他就再也不能自夸他的目标仅仅只是自我表现了。”^[1]再比如有经验的剧作者还不忘在剧本中写舞台提示,给读者以身临其境的剧场感。剧本的情节设计要有悬念,故事本身要有戏剧性,戏剧结构则要有“突转”和“发现”,能满足观众的期待心理,吸引观众的注意力。同时,戏剧是“代言体”,作者写作时要力求做到如李渔所说的“以身代梨园”^[2]等。这就难怪高尔基在《论剧本》一文中说:“剧本(悲剧和喜剧)是最难运用的一种文学形式。”^[3]

4. 创作主体的复杂性。就剧本创作的客观实际来说,先写后演只是戏剧创作之情形一种,也有即兴创作的。中国早期话剧的“幕表戏”,以及20世纪中后期在西方及我国台湾一些表演工作坊中流行的所谓集体即兴创作。例如台湾戏剧家赖声川的戏剧就喜欢采用这种编排方式,他在《无中生有的戏剧》中说:“我们的集体创作不是坐着讨论剧本,而是在排练室中实际去做。让演员吸收、消化,再根据自己内心真实的感情,现场反应,即时撞击。”“从一个原始构想,出现一个初步的架构。我有许许多多这种‘架构图’,从原始到成熟,简陋到精密,有一点像画家在真正下笔前所做的许多研究草图一样,我每天在修正我的‘架构图’。”^[4]应该说,这种编排方式极具实验性,能最大限度地调动演员的生活经历和想象,较好地发挥演员的艺术能动性。由于演员对舞台与观众的熟稔,其创作的剧本往往本色当行,舞台效果佳,但如果没有强有力的领导和组织,处理不好容易粗糙和涣散,演出质量也难以保证。除了先写后演、即兴创作外,也有先演后写的,经过多次正式演出后,剧本才“固化”下来,由书记员现场记录或根据录像整理出来,演出本即是文学本。我个人认为演出本和文学本之间还是有实质性的区别:文学本注重文学的精神内涵,而演出本顶多是一个剧本舞台处理的技术实录;文学本追求永恒性,而演出本则是一次性的;文学本是一种个性化的创作,而演出本是一种技术性的操作。所以苏联导演格·托夫斯托诺戈夫在《戏剧的即兴创作》一文中,告诫人们不要采用别的剧院的演出本,他说:“当有人要求允许把我们创造的《静静的顿

[1] [英]威廉·阿契尔著,吴钧莹、聂文杞译《剧作法》,中国戏剧出版社1983年版,第12页。

[2] 即李渔在《闲情偶寄》中说:“填词之设,专为登场。”“写戏时要‘设身处地,既以口代优人,复以耳当听者’。”“笠翁手则握笔、口却登场,全以身代梨园,复以神理四绕;考其关目,试其声音,好则直书,否则搁笔;此其所以观听咸宜也。”[李渔《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第55页]

[3] [苏]高尔基《论剧本》,《高尔基文学论文选》,人民文学出版社1960年版,第243页。

[4] 赖声川《无中生有的戏剧》,《中国戏剧》1988年第8期。

河》在其他剧院的舞台上演出时,我回答说,我并不反对,但是要预先警告,这未必有什么意义。我们的舞台改编本只是预先考虑为我们剧院用的,它与在大话剧院演出的主题思想和形象有着紧密的联系,它对别的演出来说可能不是有机的。要不准确地按我们一样演出,要不放弃这一舞台改编本,重新写一个新的演出本,否则非驴非马。”^①董健在《戏剧艺术十五讲》中注意到戏剧创作主体的复杂性,特别提到了剧作家作用与责任发生“转移”的四种情况:“有些导演一身而二任,自编自导,也是可以的。这是容易造成‘导演中心论’、贬低剧作家的一种情况。还有一种情况是,一开始并没有剧本,只凭一个提纲,戏就演出了,到了演出比较成熟之后,作者才把剧本写定,这同样不能说明编剧不重要,一开始的提纲正是戏剧文学构成的基础框架。第三种情况是,戏剧的思想、情节、人物都存在于演员的身上,以手口相传授,不用剧本,也无提纲,如中国一些民间戏曲。仅凭这一点也不能说明剧本文学不存在。其实这里存在的是一种‘隐形剧本’或者说是一种口头文本。没有这个文本,演员的动作、演技就成了无源之水、无本之木,这时演员本身就是剧作家了。还有第四种情况,编剧并非独立自主的创作者,只是单纯为演员写本子的人,业内一般称之为演员的‘书记’,中国京剧中这种情况较多。如齐如山是附属于梅兰芳的,他的本子(如《天女散花》等)就是专为梅兰芳之演出而作,而且也只有靠演出而存在,观者只知有梅而不知有齐也。恰恰是这种弱化文学的倾向对京剧健康发展极为不利。”^②这里可以明确的是,无论戏剧的创作主体是哪一种身份形式(剧作家、导演、演员亦或“书记”),他都需要熟悉剧场与观众,具有多方面的艺术修养,并显示出多面手的素质和本事。

5. 戏剧剧本的生成性和流动性。戏剧剧本常常不是一下子就能固定、传世的,从作家最初的版本到收入文集中所谓的定稿,有一个不断修改和完善的过程,具有生成性特征(例如田汉创作的话剧《关汉卿》从最初的印刷版本到后来修改的版本之间,曾经数易其稿,对场次、舞台提示、台词提示和台词都有过很大的改动)。从艺术形态来说,剧本不同于小说,小说是供阅读的,因此发表印刷出版是正常的,油印、手抄、朗读都是非常态的。而剧本却是供上演的,因此有不少剧本一开始都是以油印、手抄或口传的形态存在,其最初目的是以脚本形式供剧团演出,只有确信有阅读价值,印出来有人买,才会出版(出版的剧本永远比演出的剧本少很多,即使是正式出版物,经过剧场和观众的检验后,也多有修改和再创作,呈现出“未完成”状态),其最终“完形”已经凝聚了许多人的智慧。曹禺先生就曾说过这样一段意味深长的话:“我认为剧本跟小说不一样,小说可以定稿,剧本永远定不了稿,因为它的生命在于演出。剧作家的创作,仅是戏剧创作的一个重要的部分,此外,它还需要导演、演员、观众共同完成。剧本的修改,最靠得住的,是演出之后的修改。演员改、导演改、观众改,使它慢慢好起来。剧本是活的东西,只要这个剧本还在演出,还有生命力,它就是不断创造,不断地改。”^③

① [苏] 格·托夫斯托诺戈夫著,戈兆鸿译《戏剧的即兴创作》,《戏剧艺术》1986年第2期。

② 董健、马俊山《戏剧艺术十五讲》,第124页。

③ 曹禺《曹禺谈〈雷雨〉》,王兴平等编《曹禺研究专集》上册,海峡文艺出版社1985年版,第188页。

观众及其接受对于保持戏剧的艺术生命起着重大作用。同时,戏剧剧本的演出也具有流动性,好的戏剧的剧本只有一个,却可以有无数的“导”与“演”,几乎每一个经典戏剧都有多个演出版本,或因时代环境不同,或因观众欣赏变化,或因导表演的理念与阐释的不同,产生五花八门变化不断的舞台演出。正如马丁·艾斯林所指出的:“戏剧的文字部分即剧本,是一个固定的永久存在的实体;但是剧本的每次演出的效果是不同的,因为演员对不同的观众的反应不同,当然对他们自己的精神状态的反应也有所不同。这种固定的和流动的成分的结合,是活的戏剧,胜过机械录制的一类戏剧如电影、广播剧和电视剧的主要条件。”^①就是同一个演出版本,它的每次演出也具有不重复性,因为剧场是流动的,每次演出演员的精神状态不同,观众的构成和反应也不同,所以戏剧是一次性艺术,演过则过。彭万荣在《表演诗学》一书中说:“表演是一次性的,它在表演时必须同时被欣赏才能成为审美对象,克莱隆扮演亚格里庇娜(拉辛《布列塔尼居斯》中的人物),狄德罗和他那个时代的人才能欣赏到,现今时代的人只能想象它。”^②马丁·艾斯林也说:“在活的戏剧里,正是一种固定的因素(脚本)同一种流动的因素(演员)相融合的方面,使得甚至用同样的演员、布景和灯光等等演出了一部上演了很久的戏时,每一次演出都是独具一格的艺术品。”^③

总之,从戏剧文体特点和创作实践来看,观众一直是戏剧整体运行的有机构成部分和发挥影响效能的重要环节。观众接受是戏剧发生、发展及最终完成的一个必不可少的条件。日本戏剧家河竹登志夫说过:“在戏剧中,观众的作用,观众与演员或与舞台的关系,是和戏剧与社会、戏剧与人、戏剧为何存在等根本问题相关的。至少‘观众’是戏剧发生、发展的必不可少的条件,这是人所共知的事实。”^④从戏剧发生学来讲,戏剧起源于宗教仪式^⑤(在欧洲一般都认为古希腊戏剧产生自对酒神的崇拜和祭祀活动),它的发生离不开由观众参与的一个仪式化的群体行为。马丁·艾斯林在《戏剧剖析》中这样说道:“仪式的本质是什么,仪式和戏剧有什么联系呢?二者都是带有从演员到观众、从观众到观众的这种反馈的三角影响的集体体验。”^⑥在原始戏剧中,观众与演员是混杂在一起,相互交织的,后来才有了观演的分化与交流的出现,从娱神到娱人。“而观众的产生,尤其对戏剧的生成具有本体性的价值。”^⑦为了便于观众的欣赏和接受,就需要把演戏的地方弄高些,这就是舞台,观演距离的加大会产生突显感。为了让观众看得清楚,就多了脚光顶光等舞台设置。为了视听的便利,演员在台上就必

① [英]马丁·艾斯林著,罗婉华译《戏剧剖析》,第27页。

② 彭万荣《表演诗学》,中国社会科学出版社2003年版,第213页。

③ [英]马丁·艾斯林著,罗婉华译《戏剧剖析》,第83~84页。

④ [日]河竹登志夫《戏剧概论》,中国戏剧出版社1983年版,第121页。

⑤ 马丁·艾斯林就曾指出:“戏剧和宗教是密切相关的,他们的共通根源是宗教仪式。”([英]马丁·艾斯林著,罗婉华译《戏剧剖析》,第19页)王国维在《宋元戏曲考》中也说:“后世戏剧,当自巫、优二者出。”(《王国维戏剧论文集》,中国戏剧出版社1994年版,第6页)

⑥ [英]马丁·艾斯林著,罗婉华译《戏剧剖析》,第19页。

⑦ 施旭升《戏剧艺术原理》,第16页。

须声音洪亮一些、表情动作夸张一些。——诸如此类都是观众的限制。同样,戏剧发展过程也必须有观众参与和创造,因为“观众不单单是被动的旁观的鉴赏者,而且是积极地参与戏剧创造的因素”^①。张庚在《戏剧艺术引论》中说:“如果观众只是一个简单的接受者,那么戏剧与电影之间本质的差异就不存在,戏剧的特点也就没有了。我们曾经说过戏剧的特点是在观众面前提供活的人。这句话的意义不仅在于观众对于活人感到更逼真,这还是次要的;重要的是,在这里,观众的感情同样可以反作用到舞台上,造成一种观众与演员之间的感情传染。观众在电影场中如果是被动的,则在剧场中就成了能动的。”^②马丁·艾斯林在《戏剧剖析》中也指出:“戏剧可以看作是一种思维形式、一种认识过程、一种方法,我们可以把抽象的概念转化为具体的人与人的关系,可以设置一个情境并表现出结果。那么,剧作家、导演和演员是不是可以完全控制这种戏剧实验而随心所欲地任意支配戏剧的效果呢?如果是这样,戏剧又怎么能看作是一种检验某一特定情境的结果和含义的方法呢?其实作者和演员只不过是整个过程的一半;另一半是观众和他们的反应。没有观众,也就没有戏剧。”^③演员琳·方丹有一段话生动形象地说明了观众对演员的现场激励和影响作用,她说:“在舞台上时,我成为数千双眼睛的焦点,这赋予了我力量。我觉得某些东西,例如活力,正在从观众流向我的体内。我因此而觉得自己更有实力。一旦表演结束,观众的眼睛离开我,我就觉得似乎像电路被切断,电源消失,觉得体内空空如也,就像一只被刺破、空气消失殆尽的气球。”^④我个人认为,戏剧发展过程的特点是它的创作与接受(授与受)保持共时共空的共场性、发展的同步性(创作过程和欣赏过程是统一的)和当下的互动性(所谓垂直交流、水平交流和三角反馈^⑤),不像文学、绘画等其他艺术形式,创作与接受是分离的,接受是滞后的、独自的、私人性的。最后,戏剧艺术的最后一个创作过程是由观众完成的。彼得·布鲁克在《空的空间》中指出:“不言而喻,戏剧是由观众来完成创作的步骤的。在其他形式的艺术里,艺术家有可能把为自己而工作的思想视为其原则。无论他的社会责任感有多大,他会说他的指导思想是自己本能——而且如果他独自站在自己的作品面前并感到满意时,使别人也满意的可能性也就有了。而在戏剧里,事实说明,最后独自端详已完成的作品是不可能的。没有观众在场,作品就不算完成。”^⑥他还提出“戏剧=Rra”的公式[系指 repetition 重复、representation 再现或演

① [日]河竹登志夫《戏剧概论》,第5页。

② 张庚《戏剧艺术引论》,文化艺术出版社1981年版,第110页。

③ [英]马丁·艾斯林著,罗婉华译《戏剧剖析》,第16页。

④ 转引自[美]罗伯特·布鲁斯汀《舞台上的智慧——致年轻演员》,中信出版社2007年版,第130页。

⑤ 具体说来,戏剧的观演之间起码存在着两种主要的交流方式:垂直交流和水平交流。所谓“垂直交流”,乃是存在于台上台下的交流,也就是演员与观众之间的交流。所谓“水平交流”,则是存在于演员和演员之间或者观众与观众之间的交流。“三角反馈”语出马丁·艾斯林,指从演员到观众、从观众到观众的双向互动关系,体现在剧场演出的共享空间中。美国戏剧家薇奥拉·斯波琳说:“戏剧的技巧就是交流的技巧。”([美]薇奥拉·斯波琳《创造性的体验》,《外国戏剧》1983年第2期)

⑥ [英]彼得·布鲁克《空的空间》,中国戏剧出版社1988年版,第140页。

出、assistance 帮助三个词],最后的“a”(assistance)就是讲观众参与和帮助,重视观众在戏剧欣赏中的合力与建构作用。美国当代著名剧作家埃尔玛·赖斯在《论观众》一文中也说:“对整个舞台演出起作用的所有因素中,没有什么因素是比观众更必不可少或更为重要的。因为剧作家在观众为看戏而聚集起来之前,还没有完成他创作的作品最后传达。”^①实际上,戏剧的艺术价值是通过观众来实现的。作为一种表达和交流思想感情的工具,戏剧可以提高人们的思想、丰富人们的情感,给观众以审美的愉悦。戏剧文体也具有仪式性、公开性与公众性的特点,使它相对于其他文体更具有突出的社会性,往往被作为社会与政治变革的一种工具,对观众具有强烈的煽动性和影响力。这就难怪法国戏剧家弗·萨赛在《戏剧美学初探》中说道:“这是一种不容争辩的真理:不管是什么样的戏剧作品,写出来都是为了给聚集称为观众的一些人看的;这就是它的本质,这是它的存在的一个必要条件。不管你在戏剧史上追溯多远,无论在哪个国家、哪个时代,用戏剧形式表现人类生活的人们,总是从聚集观众开始。忒斯匹斯要把他的观众聚集在他的大车周围,小仲马把他的观众聚集在他的剧本《外国女人》周围,他们都是眼睛望着观众才写出和上演他们的作品的。所以我们不妨重复一遍:没有观众,就没有戏剧。观众是必要的、必不可少的条件。戏剧艺术必须使它的各个‘器官’和这个条件相适应。”^②

(未完待续)

① [美]埃尔玛·赖斯《论观众》,《戏剧学习》1985年第4期,第94页。

② 《古典文艺理论译丛》第11册,人民文学出版社1966年版,第254~255页。

《唐戏弄》：唐剧学的一枝独秀与 戏曲史的别开生面

西北师范大学文学院 李占鹏

自元代以来,把中国产生戏曲的起点一直设置在宋代已是曲学界基本达成一致的共识定论,因为宋代才有了真正意义上的剧本,而王国维《宋元戏曲史》的巨大影响也使多数曲学家收回了向宋前寻幽探胜的目光,宋前戏剧很少有人发掘整理,零散的审视、阐释倒是不少,而成体系的专著却似凤毛麟角。所以如此,是中国古代戏曲在宋前虽有丰富的演出史料,但的确没有剧本留存下来,宋后不仅演出史料甚为丰富,而且留下了数以千计的剧本,更值得一提的是曲学研究也蔚然成风。这种前轻后重的曲史态势便造成了曲学界跟风从众的集体惯性,即宋前戏剧领域门可罗雀,宋后戏曲园囿摩肩接踵,学者们多聚拢在宋元明清的曲学世界里埋首著述,很少抬头观望夏商周秦、汉魏晋唐戏剧的别样风景。这种格局在20世纪已经有所易变,而独给曲学界带来惊艳和震撼的则是署名任半塘的《唐戏弄》。唐艺是任氏治学的阵地,在这块肥沃的阵地上任氏已取得了辉煌成就。唐剧学的创建固然是他深思熟虑自觉肩负的责任和义务,但也有他一向敢于挑战极限、善于独辟蹊径的个性因素。他不相信王国维关于戏曲产生时代的权威,追问唐代真没有戏剧吗?他要为唐艺张本,要建立一门别出心裁的唐剧学。于是,他遍搜唐及其前后所有关于唐戏的资料,自1953年春至1955年夏,两年完成《唐戏弄》,后经两次修改于1958年由上海古籍出版社出版,1982年、1984年又作过两次增订。这是迄今为止唯一一部八十六万言的皇皇唐剧学专著,可以说在它问世之前,无人能写,在它问世之后,无人敢写,禀性执著倔强的任中敏,没有谁能赶上他,更不要说有谁能超越他了。作为一部断代戏曲史,《唐戏弄》是任中敏曲学著述的一座无人企及的高峰,也是中国戏曲史上一座十分罕见的里程碑。

《唐戏弄》书名为梅兰芳题签,前有王悠然1955年2月写的序、著者1955年端阳后写的弁言及凡例,后有附载、补说、后记、续后记和索引。全著一共分为八章,即《总说》、《辨体》、《剧录》、《脚色》、《伎艺》、《设备》、《演员》、《杂考》。第一章《总说》讨论了八个小专题,即正名、去蔽、溯源、初唐、盛唐、中唐、晚唐、五代。前两个小专题是从纷乱的材料和错综的歧见界定唐戏弄的概念,检讨前贤时宿对唐戏的曲解、谬说和成见,为唐戏弄的论述在理论上建立思想逻辑;后六个小专题则分别从南北朝隋、初唐、盛唐、中唐、晚唐、五代文献搜集与唐戏弄有关的实证资料,为唐戏弄在实践上提供存在依据。第二章《辨体》在唐人、近人对唐戏分类的基础上提出了自己的分类原则和标准,按这个原则和标准,从全能、歌舞、歌演和说白四个方面对属于唐戏弄范围的歌舞

戏、合生、大面、钵头、弄婆罗门、拍弹、参军戏、傀儡戏、猴戏等九类戏逐一进行了详细考辨,使唐戏弄的种类构成变得清晰明朗起来。第三章《剧录》则厘定了唐戏弄的剧目,即以《踏谣娘》、《西凉伎》、《苏莫遮》、《兰陵王》、《凤归云》、《苏中郎》、《舍利弗》、《义阳主》、《神白马》、《旱稻》、《弄孔子》、《樊哙排君难》、《麦秀两歧》、《灌口神队》、《刘闾责则买》为代表的唐代戏剧,充分说明唐代是有剧目的,只不过一直没有人搜集和整理罢了。第四章《脚色》则考述了唐戏弄的生旦、末酸、参军、苍鹘、痴大、木大,证明唐代已有角色实体,唐代表演已趋向成熟。第五章《伎艺》从剧本、音乐、歌唱、舞蹈、说白、表演、化装七方面探讨了唐戏弄的创作和表演艺术,说明唐戏弄已成为一种成体系的艺术形式。第六章《设备》从剧场、服饰、道具三方面论述了唐戏弄的舞台道具和演员服饰。第七章《演员》则考述了唐代所有的优伶,包括职业的和非职业的,为唐代演员作了简明谱系。第八章《杂考》以唐诗与唐戏、唐传奇与唐戏、唐变文与唐戏、梨园考、玄宗庄宗诸说为题,抽绎出与唐戏弄相关的各种史料,也为戏弄在唐代的存在提供了确凿的证据。而《附载》和《补说》虽不是正文,但也是很重要的内容:《附载》辑录的唐优语、五代优语、关于黄幡绰之传说、唐戏弄百问都是十分珍贵的资料;《补说》所论述的戏礼——周代蜡祭、萧衍李白上云乐之体和用、孟郊列仙文究竟是什么变文、李商隐俳谐诗指实、明张宁咏唐人勾栏图诗解释及辨正、说踏谣娘、辽兴宗后妃演戏、戏弄衡源、戏剧风说补例、钵头戏补说、参军戏补说、傀儡戏补说和补说拾遗,都是正文论述的补充和完善。从书名题签到序、弁言、正文以及附载、补说、后记和续后记来看,任中敏都不是一个只埋首书斋爬梳文献的学者,戏剧必须以演出为目的,只有明白这个道理,治戏剧学才算扼住了关键而不失偏颇。任中敏做到了这一点。

任中敏把唐代的戏剧命名为戏弄,既为唐代戏剧创构了一个专名,也为中国戏剧史提出了一个范畴。唐戏弄这个概念他自己认为还不十分贴切。一是此著所述只限于戏剧,并未涉及百戏;二是此著所据仅为零星材料,而非完整剧本、曲谱和剧目;三是此著所叙按《全唐文》、《全唐诗》惯例兼及五代。因此,在他看来,此著只有称为“唐戏弄甲编”、“唐戏弄存说”、“唐五代戏弄”才算名副其实。称唐戏剧为戏弄,乃任中敏的独创,唐及其前代或戏或弄不一而足,却不曾出现戏弄一语。尽管还不十分满意,但比称唐戏、唐弄、唐剧、唐戏剧,都显得恣肆、活泼、真实,尤能表现唐戏剧之特性与真面。而戏弄的重心又在“弄”,对“弄”字,任中敏详细解读了它的含义,凡使乐器发音成曲、振喉发音歌唱、演人物故事成戏剧、扮角色登场演出、训练及指挥物类或牵引机械使动作表情成戏剧以及戏曲科白之对人讽刺、调笑甚至窘辱以至对自己的自嘲、自讽、自弄,都是弄的功能。在这个意义上,它比戏剧的外延还广泛。任中敏认为唐戏弄应是唐戏剧与唐百戏的合而为一。而在人格和意义上,唐戏弄的优伶是主动的嘲弄者,而不是被玩弄者;唐戏弄的主题并非专供笑乐,还兼有启迪匡正的政治讽刺功能。就娱乐而言,唐戏弄又有充分恣意玩耍的特性,这使唐戏弄无时无刻不在,除了在舞台上正式演出的戏剧之外,还有临时即兴的戏剧行动和社会普遍盛行的戏剧风气,因为唐人生活比较富裕自由,有进行自我娱乐的客观条件和主观渴望,戏剧表演日常化和生活

化。这一点甚至为唐前后各朝代所不及。鉴于这种情况,任中敏认为唐戏弄是唐代戏剧最合适的称谓,但必须注意这样三种倾向——以剧之类名当剧名、以剧之类名当角色名、以剧名当剧之类名,都容易造成概念的混乱,惟有以歌曲名作剧名有其合理性。为了使唐戏弄的名称更加昭然若揭,任中敏还对历史上各种关于唐戏剧的曲解、误说作了不厌其烦的辨析和澄清。他从客观、主观、成见三方面入手,列举了因唐说残缺、假借、简单、俚俗及宋说疏略诸根本缺陷造成的遮蔽,因源体与本体相混、流变与本体相混、专从形式衡定本质、孤立材料滋生误会诸概念偏颇造成的遮蔽,因以唐戏无故事、唐无戏曲、唐戏无说白宋始有与以曲白演之合一始于金元唐难有戏诸成见造成的遮蔽,都是由于忽略全面和想象支离两种因素导致的,还有以唐戏未脱前代或外国戏窠臼、唐戏去后世规制尚远、唐无剧本便无戏剧、以唐戏为百戏、时代歧视、外国乐舞、西域关系、印度关系、日本关系、声韵通转诸曲解造成的遮蔽,都不同程度地限制了唐戏剧的研究,造成了唐戏剧学的迟滞甚至荒芜。除去这些遮蔽后,任中敏还为唐戏弄研究作为唐戏剧学滥觞的意义作了概括,从发展常轨、研究路线、人事弱点、艺术总平、扩充资料、要求通晓、歌舞类戏之贡献、科白类戏之贡献、“无限真实”^①、特殊英烈、杰出人才、民间滋长、帝王提倡、比较价值、与其他伎艺之关系以及从人为戏到物为戏、断代分工与合作诸方面,为唐戏弄的建构提供了基本理论和总体思路。不论从历史还是现实,从艺术还是戏剧,从创作还是学术的角度来看,《唐戏弄》的撰写都必须提上议事日程。这是任中敏的犀利和睿智,惟有如此,才能从名称和实体上彰显唐戏剧的独特性而使学界眼前一亮。

《唐戏弄》最突出的贡献是确立了唐代戏剧的种类及其所包含的剧目。这虽然也是所有戏剧学必须面临的首要问题,但对唐代来说,要解决这个问题无疑是十分艰难的。任中敏正是看到了这种艰难才选择唐戏弄的题目。关于唐戏分类,唐人段安节把它分为清乐部、胡乐部(鼓架部、龟兹部、胡部)、清乐胡乐两部兼备三大类。任中敏认为段安节只是提供了原始材料,并没有制定分类的依据和标准,尤其是把能见到的乐部都著录在册,并不是只注重单独的戏剧。然而,我觉得段安节的责任实不在没有对唐戏分类制定依据和标准,而正在于他著录的原始材料。这原始材料是后世所有唐戏研究者必须首先披览的对象。而以王国维为代表的近现代学人的唐戏分类,在任氏看来都存在这样或那样的缺陷,没有一个能切中唐戏的根本要害。在这种情形下,任中敏按照著录部分、待考部分和推想部分之实际存在剧目单位提出了自己的分类见解。他把唐戏弄分为全能、歌舞、歌演、科白、调弄和待考六大类,除全能戏外,每一大类又都分出不同的体式,像歌舞类有合生、大面、钵头、弄婆罗门、一般歌舞戏,歌演类有陆参军、拍弹、一般歌演戏,科白类有参军戏、非参军戏、未详戏,调弄类有傀儡戏、猴

① “无限真实”为任中敏概括唐戏弄特征术语之一,指唐戏题材之即时、即事无限制,演员之身份无限制,伎艺错综无限制,构成之体制甚至沟通剧内剧外、融成一片无限制,因而其流行如何广泛,效果如何深入,亦难于限定,兼有“戏剧行动”与“戏剧风”充其外围,互相表里,遂形成我国早期戏剧于横面之无限发展,即唐戏弄之无限真实。

戏,待考类有藏珠戏等,还有故事、声、容、语等要素。任中敏从大量文献资料入手,既逐一考释了六个大类的概念,又阐发了六个大类所包含的每一体式的概念。不仅如此,他还对这些大小范畴的来源、形态、流变及其与相邻类型的关系都作了深入考察和翔实论述,有时为了更加彰显唐戏弄的特殊性,往往跟唐前后的戏剧形态作比较。尤为可贵的是他提出了全能戏剧的范畴,认为唐戏弄不仅以歌舞为主,而且兼有音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种伎艺,自由发展,共同演出一个故事,是真正的戏剧。全能戏剧的提出既为唐戏弄在理论上张了声势,又驳斥了此前许多学者视唐无戏的臆论,更是任氏撰写《唐戏弄》的立足之本。任中敏的唐戏分类比前辈更严谨完善,这不仅体现在类别变得细致清晰,而且避免了前辈混浑交叉的毛病。任中敏还根据唐代文献保留下来的曲名确定了唐戏弄剧目,这些剧目既有历史故事,也有时事故事,还有神仙故事,包括已确定为戏曲的如《踏谣娘》、《兰陵王》、《神白马》,有确实之戏可附的如《二郎神》附《灌口神队》、《哭颜回》附《孔子》、《上云曲》附《上云乐》,有特殊情形可能为傀儡戏的如《麻婆子》、《穿心蛮》、《西国朝天》,有显著故事或已超过歌舞的如《夜半歌》、《合罗缝》、《破勃律》,有显著故事或已止于歌舞的如《剑阁子》、《雨霖铃》、《牧羊怨》、《小秦王》、《康老子》,有显著之故事作用惟其实际表现达何种程度尚难推测的如《金蓑岭》、《濮阳女》、《急月记》、《安公子》。他把这些剧目又归属于各个大类,如《踏谣娘》、《西凉妓》属于全能类,《苏莫遮》、《兰陵王》、《凤归云》、《苏中郎》、《义阳主》、《旱稻》、《神白马》属于歌舞类,《舍利弗》、《弄孔子》、《樊哙排君难》、《麦秀两歧》、《灌口神队》属于歌演类,以及十七种属于科白类和一种类别不详。他对已列出的每种剧目都作了详尽的考释。最值得强调的是,任中敏认为唐代出现了以《踏谣娘》为代表的全能戏剧,它不仅能演故事,而且兼备音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白,更在化装与演出剧场方面都有表现,从而为唐戏弄理论的提出找到了不容辩驳的根据,有力地驳斥了唐代无戏剧的臆说,为唐代戏剧研究开创了新局面。应该说,这是任中敏对唐代戏剧最具有独创性的贡献。

戏剧是综合艺术,除了剧本,还要考虑舞台演出。任中敏也不是一位只注重剧本创作的学者,他的目光也投射到了舞台演出方面,而且舞台演出还是他重点考察的对象,因为唐戏弄有剧目了,但剧本创作还非常薄弱,甚至说还没有剧本创作,而舞台演出却特别繁盛,并留下了丰富的表演资料。他详细考察了唐戏弄的脚色,对唐代文献出现的生旦、末酸、参军、苍鹘、痴大木大诸脚色名称作了深入考释。这里的旦、参军(后世的净)都比较清楚,没有别的称呼,而生、苍鹘(后世的副净)则称呼比较繁复,像末酸就是生的别称,痴大木大就是苍鹘的别称,副净的功能类似于丑。由于有这些脚色术语的存在,任中敏认为我国戏剧脚色所谓生旦净丑原则,在唐五代早已建立了深厚的基础,这是唐五代对戏剧发展的一大贡献。他还具体考察了唐戏弄的伎艺,即唐戏弄的剧本、音乐、歌唱、舞蹈、说白、表演和化装。他指出唐代已有编剧本与撰戏曲的事实,剧目及敦煌文献也保存了许多剧作残迹,根据这些大体可以描述唐戏弄的文体;唐戏弄的音乐只能从散乐、清乐、胡乐、杂曲、大曲之表现去探寻,唐代全部戏剧都在散

乐范围内,而清乐、胡乐之于唐戏弄也有鲜明的表现,杂曲、大曲所用音乐在一定程度也能反映唐戏弄所用音乐;唐戏弄的歌唱可以从三个侧面即立唱、清唱和讲唱去揣摩理解;唐戏弄的舞蹈也可以从纯粹戏剧之舞、借用点缀之舞及模仿战阵武打之舞蹈化去观照;从代言和语体的角度看,唐戏弄的说白也相当成熟;从面部表情和行动及手势看,唐戏弄的表演也有了很大进步;而唐戏弄内之生旦净丑诸角已配合剧情各有各的装面技术。通过对这些因素的考察,任中敏认为唐戏弄的表演已逐渐臻善,并达到了能够代表唐代艺术的最高水平。任中敏对唐戏弄的设备和演员也作了全面钩稽和深入考证。这里的设备主要指剧场、服饰和道具,唐戏弄的剧场不是指朝廷的大乐署、教坊,而是指一般社会情形。如此说来,他认为唐代娱乐场所有歌场、变场、道场、戏场四种,戏场是唐戏弄表演的最重要的场所,又分露天和室内两类,露天以乐棚为主,室内则以舞台、舞阁、舞筵、锦筵、舞榭为主;唐戏弄歌舞类的服饰为素为绋、褙褙锦绣,必与剧情配合,也与面部表情有关,像素衣必啼面之类,科白类服饰的绿衣不一定就是官服,也不一定就是罪服,大约介于官服和罪服之间,苍鹘不一定都裹头,需据剧情需要,而五代戏巾又甚为繁复;唐戏弄的道具独特之处在于武戏可能用真兵刃,而布景也已机械化,这是唐戏弄最优越的地方。他认为唐代的演员大致分为优伶、非优伶及介乎二者之间者三类,优伶于初唐、盛唐、中唐、晚唐及五代文献都有著录,而非优伶则有帝王、臣僚、纨绔、军卒、和尚五类,不包括乐工、歌工、舞郎、百戏人、杂伎人,而不易分别是否为优伶者也权且列入其中。对这些演员,任中敏既考察了他们的处境、生活,也概括了他们的技艺、地位,为唐代戏剧的存在提供了不可辩驳的坚实证据。关于唐戏弄的舞台演出,不论搜集材料之全面还是考释之翔实,此著都达到了空前的程度,这种气魄甚至为后来元明清戏曲研究所不及。

《唐戏弄》无疑是唐戏研究的一部力作,也是中国古代戏剧史的一个里程碑。任中敏撰写这部著作,一方面是他唐艺研究宏伟计划的敦促,一方面是他的学术的超越精神和挑战权威的气概,他要超越、挑战王国维的《宋元戏曲史》。这都不是耸人听闻的狂言,他都付诸了实施。大约因为有撰写《唐声诗》十多年的积累和铺垫,《唐戏弄》倒没有花费很长时间,而是短短的两年就全部告竣了。虽然时间短暂,尤其对这样一部巨著来说显得有些仓促,但却绝非急就之章,更没有丝毫的粗疏和敷衍。这部著作,不仅恢复了唐戏的真面目,而且使唐戏的研究也达到了难以逾越的巅峰。它问世后很长时期再没有出现唐戏研究的著作,所以如此,我以为任中敏在唐戏研究领域所下的功夫是后人无法企及的,他不仅检索了所有唐代文献,而且把唐代前后凡与唐戏有关的文献都披阅过了。在对材料的搜集和掌握上他是独一无二的,这就使他的视野的开阔与立论的确凿具有了极大的可能性。这部巨著还有一个特征,就是不惮其烦地对所涉及的每一个问题不仅寻其源流,而且别其类型,论述既充分说明立论的周密性,又尽量考虑立论的失范性,使所言尽可能留有余地,这是非常可贵的。然而,这部著作仍有缺憾。众所周知,戏剧是剧本创作、演员表演和观众欣赏三位一体的综合艺术,任中敏对前两个因素论述得非常细致透彻,却对后一个因素没有作系统考察,虽然在各个部分

拉拉杂杂涉及，但终究未能作为专章。实际上，唐代有许多关于观众的材料，观众是唐戏弄很重要的组成部分，以任中敏的个性、治学来看，没有考虑恐无可能，或许这是他特意留给后学去完成的一个心愿。

任中敏一生几乎纵跨了整个 20 世纪的全部历程，他的曲学研究时间之长久，领域之广阔，成就之卓著，都前无古人。他的深邃、专注超过了王国维，他的丰富、细密超过了吴梅，在一定意义上，他的同侪和晚辈都不能跟他相比。他的著作都是自己一个人独立完成的，没有假同仁或学生之力。他不是一个按部就班的学者，对前辈大师总是充满了怀疑，而对自己所从事的曲学总是期待最大限度的完善和圆满。他很谦虚，称自己所做的事业为半唐，编辑在出版《唐戏弄》时为唐字加了土字旁才成为半塘。他也戏称自己为敲锣卖糖，然而，自我要求却十分严格，每年只给自己放假五天，其余时间都伏案工作，总是起早贪黑，甚至废寝忘食。正是这种狷介的外表和骨子里的执著才使他在曲学研究上取得了如此辉煌的成就。他至少在散曲学、敦煌学、声诗学和唐剧学四个领域作出了杰出贡献，而在散曲学、声诗学和唐剧学都是披荆斩棘的开创者。他一旦确立了研究对象，就能穷尽所有材料、付出所有精力直至孤注一掷地完成它。曲学在王国维和吴梅那里，都是传统意义的充实和臻善，体式没有超过南北曲，时代没有超过宋元明清。王国维只坚守了六年，吴梅虽坚守了一生，但动荡颠簸。而任中敏如果从 1918 年受吴梅赏识弃工从文算起到 1991 年去世为止，大约有七十多年，当然其中也包括遭受不公正待遇的时候，但从没有放弃和松懈过，进而开拓了为王国维、吴梅所不曾涉足的新领域和新途径，为后世曲学研究树立了标杆和榜样。他的曲学研究最大的特征就是不仅把音乐和表演等因素考虑进去，而且作为重点，曲是他的曲学研究的神经中枢，他对文献资料的占有、分析、归纳尽可能地做到竭泽而渔、万无一失。他的表述逻辑清晰，语言古雅，早期著作尚未褪尽文言痕迹，并且特别注意把日本、印度等外国的研究成果吸收进去，使论述视野处于开放状态。他始终都处于一种左右逢源、如鱼得水的极为主动富足的治学境界，动辄洋洋洒洒的近百万言的著作，在他还不止有一部，这说明他学养的深厚和储备的富裕。任中敏不循规蹈矩而能勇于进取，以近百秩之高龄在 20 世纪曲学史上挺立起一座令人敬仰的高峰，也为 20 世纪学术史树立了一面光辉的旗帜。

冷板凳上的热关怀

——简评《中国话剧艺术漫论》

南京大学文学院 殷璐

《中国话剧艺术漫论》(以下简称《漫论》)是中国戏剧出版社资深编辑杨景辉先生的一本著作,作者以一首谦逊而深情的小诗作为全书自序:“我,/一生为人作嫁;/同时,/也拾得一些碎片,/为自己拼缀了这件丑陋的衣裳。/衣裳虽丑,/它却珍藏着一颗虔诚的心,/谨奉献给,/至今还在坐冷板凳的朋友们。”^①诚然,杨景辉先生“为人作嫁”,编辑出版了多部有分量的戏剧经典作品及研究论著。他对于戏剧有着亲近而深刻的认知和了解,全书朴实无华,绝非华衣锦服,但是内容丰富而扎实,称之为“丑”衣裳实为太过自谦。最重要的是,从这本书中,可以看到一位学者久坐“冷板凳”之上而呈现出的热关怀。可以说,若非是坐久了“冷板凳”,则无法诞生这本兼有厚度及热度的著作。

《漫论》分为两大板块:从探幽大师经典、研究演剧学派、评说史论著作、评议当代戏剧四个方面,对中国话剧进行多方位的艺术评论;另外还收入了一札记录作者编辑生涯中所遇人与事的记叙散文,书写了对曹禺、田本相、于是之、焦菊隐等戏剧艺术家的访谈回忆,具有较高的史料价值。两种不同风貌的书写语言都具有平实流畅、真挚生动的风格特点,全方位地展示了作者多年戏剧工作生涯中的思想积淀及研究成果。

首先,《漫论》反映了作者杨景辉先生对于戏剧的诚挚热情。他由衷热爱和眷恋着戏剧这方园地,在谈及自己经手出版的书籍著作时如数家珍,在推介优秀作者时娓娓道来。如作者自己所说:“当编辑很苦。然而,苦中有乐,其乐无穷。每当我读到好的书稿的时候,往往激动得废寝忘食,夜不能寐。”^②每当优秀书稿得以成书而奉献给广大读者,身为编辑者的杨景辉先生其兴奋之情不亚于著作者本人。他有着善于发现研究者才能的慧眼,如田本相最开始关于曹禺的研究专著《曹禺剧作论》就是在他的发掘和鼓励下诞生问世的。《漫论》中大部分文章,或是以戏剧艺术大师的著作为研究对象,或关注戏剧发展的命运走向,无论是在关切中带着忧心,还是在喜悦中带着希望,作者的行文中都在由衷期盼着戏剧更为光辉美好的明天。尤其是在史论著作评说这一章节,作者杨景辉先生向广大读者推荐和介绍了一批优秀的戏剧研究著作,其中有出版序言,也有阅后评价,从中都能看出作者有如一位园丁,为戏剧研究园地中结出的

① 杨景辉《中国话剧艺术漫论》,新华出版社2013年版,第1页。

② 同上,第326页。

累累硕果而感到喜悦和满足,且迫切要与观者共同分享的真挚感情。

第二,《漫论》反映了作者热辣犀利的批判眼光。《漫论》中记载了一批珍贵的戏剧史料。如《“样板戏”错了不能改》这篇小文中讲述了令人哭笑不得的荒唐往事:作者于1972年在审校“样板戏”图书时发现三十余处错误,却被告知这是由中央首长亲自定稿,绝不能改。^①这是特定历史时期的荒唐“剧情”,时隔多年作者依然记得这个细节,其无奈背后暗藏着讽刺与批判的锋芒。又如《风雨剧坛惊魂录——读关于“杜高档案”的两本书》,作者笔触激愤而沉痛地向读者介绍了杜高从一名才华横溢的年轻戏剧家如何走向毁灭的悲惨遭遇,传达了杜高所言“世上最可怕的,莫过于精神的死亡和精神奴役的创痛”的思想,振聋发聩。作者认为,“杜高档案”的原始文本以及杜高本人的解读,具有重要戏剧史料价值的同时,“意义远远超越了戏剧领域”^②。这反映了他对于奴役人类精神的反文明力量的义愤与批判精神,同时也传达了身为知识分子忧国忧民的责任与情怀。

作者的批判眼光与热辣心肠更体现在戏剧批评研究之中。他在论及自己喜爱的剧作家、导演乃至戏剧研究者时,本着实事求是的精神,面对优点长处毫不吝惜赞美之词,面对不足之处则进行严峻批评。杨景辉先生是位不折不扣的曹禺迷,《漫论》中探幽经典大师章节中,对于曹禺花费了最多笔墨。尤其是《曹禺后期剧作浅探》一文,论述了曹禺后期创作所展现出的新的艺术特征,分析其在结构、人物、意境等方面对传统现实主义创作传统的继承;更重要的是,详细阐释了曹禺后期剧作的创作失误及其产生原因。如同黄永玉在写给曹禺的信中对其“丢失了灵通宝玉”的强烈批评态度,杨景辉先生正视曹禺后期剧作的退步与失误,承认其艺术价值,亦不回避其缺憾与不足,并且力求给出合理的解释与分析,无论褒奖抑或责备,皆反映了作者的批判眼光和客观的学术立场。

除了对话剧史实及经典文本进行回顾与挖掘,杨景辉先生也始终保持着对当下剧坛现状乃至未来发展命运的强烈关注。《近三十年中国话剧印象》、《保、捷戏剧印象记》等文,对当下中外剧坛的发展状况进行总结,有着较开阔的比较意识。其中,“文学是戏剧的生命”^③的真知灼见,揭示了20世纪90年代以来“技术一流,表演二流,内容不入流”的中国话剧问题重重的状况,认为戏剧文学的失落是戏剧衰落的根本问题。而保、捷两国戏剧的繁荣发展,则启示了作者对自由艺术环境及宽广艺术道路的呼唤。以上皆反映了杨景辉先生在观照中国话剧发展时的批判态度和热切关注。

第三,《漫论》整体呈现出点线结合的结构模式,扎实而全面。作者杨景辉先生在进行戏剧研究时,善于寻找和抓住关键词。在探讨曹禺戏剧创作时,自始至终坚持围绕着现实主义特征这一中心,不断强调“曹禺的创作道路,是坚持现实主义的创作道

① 杨景辉《中国话剧艺术漫论》,第343页。

② 同上,第319页。

③ 同上,第300页。

路”^①,认为“曹禺戏剧的生命力,也就是现实主义戏剧的生命力”^②。围绕着这一中心,方能详细论述“是现实主义造就了曹禺,而曹禺又发展了现实主义”^③。而在探讨北京人艺演剧学派时,则强调“话剧民族化,是北京人艺演剧学派的核心”。在探讨焦菊隐理论体系时,一言以蔽之:“就是为了探索、开拓一条话剧民族化的道路。”正是围绕“话剧民族化”这一关键词,对于“焦菊隐—北京人艺演剧学派”的形成发展、理论体系、艺术贡献、问题思考等,《漫论》进行了系统论述。

另外,《漫论》还善于抓住特定切入点。例如当探讨曹禺在戏剧结构方面的独具匠心时指出:“一部剧作,往往第一幕最难写。……但是曹禺却擅长写第一幕。”^④他认为,一部剧作的第一幕需要有条不紊地组织各种戏剧因素如背景、主要事件、戏剧冲突、悬念、主要人物及关系等,从而使接受者得以迅速进入戏剧情境之中。诚然,“剧本第一幕的使命是,不仅把过去和现在联系起来,而且还要把现在和将来联系起来。因此,其中应当包含一种戏剧性的潜力,一种对以下几幕的‘推动力’”^⑤。在批评曹禺后期剧作存在的缺点和不足的同时,作者认为曹禺依然在后期剧作中保留精于结构的优秀传统,并细致分析了《胆剑篇》和《王昭君》的第一幕结构之精巧:前者气势宏大并尖锐凸显矛盾冲突,后者通过虚构“孙美人”这一形象令第一幕戏剧环境得以典型化。抓住了曹禺擅写第一幕这个亮点和特征,也就佐证了曹禺在搭建戏剧结构方面的巧思。

同时,《漫论》逻辑清晰,条理分明。作者善于将剧作家创作流变、演剧流派发展、戏剧批评者的研究工作等变化及发展过程,进行不同时间段的划分,并作出对应归纳及总结,概括出不同阶段的艺术特征及优缺点,从而呈现出完整的线段式结构,能使观者一目了然。这种线段式的结构与着重切入点的结合,整体呈现出明确的戏剧史形态。在阅读《漫论》全书时,读者定会感慨作者杨景辉先生对于史料的扎实掌握,无论是戏剧家如曹禺、田汉、老舍的创作历程或北京人艺演剧学派的发展流变,乃至话剧理论与历史研究领域的诸多成果,都被作者进行了清晰明了的阶段划分及全面梳理。尤其是后者,相关著作及文献的罗列,能为广大戏剧研究者提供资料索引和借鉴价值。

作者杨景辉先生在书中表示,希望能“争取做一名学者型的编辑”^⑥,通过此书,我们可以确信,他的愿望已然实现。编书促进了他对戏剧的研究,这种钻研进而促进了他的撰文写作,因此,编书和研究、写作三者得到了自觉而紧密的结合。当然,《漫论》这本沉甸甸的著作也存在着一定的单薄之处。前文所述的点线结合式的结构,具有条理清晰、逻辑鲜明的优势,有较强的历史感;但同时也显得平面化了,史实叙述色彩比研究评述色彩浓厚,梳理总结多过创见开掘。而且过于重视时间变化这一纵向线索,

① 杨景辉《中国话剧艺术漫论》,第28页。

② 同上,第54页。

③ 同上,第28页。

④ 同上,第35页。

⑤ 霍洛道夫《戏剧结构》,华东师范大学出版社1981年版,第87页。

⑥ 杨景辉《中国话剧艺术漫论》,第411页。

在空间的横向比较上显得相对薄弱,虽在书中有所提及,但还远远不够。

总体来说,全书内容充实,史料翔实,风格朴素,语言真挚生动有感染力。点滴汇成海洋,这些丰厚的积累鲜明地反映出了戏剧工作者久坐于“冷板凳”上而孜孜不倦埋首研究的热忱之心,可感可佩。在此也向广大读者推荐这件非但不“丑”而且面料扎实、耐穿耐看的“衣裳”,以共同获得启迪和温暖。

稿 约

《南大戏剧论丛》为南京大学戏剧影视研究所集刊,为中文社会科学引文索引(CSSCI)来源集刊,每年一辑,力求反映当前国内戏剧研究动态、前沿理论问题、古今中外重要戏剧现象和问题,成为国内戏剧研究的重要理论平台。竭诚欢迎国内外专家、学者不吝赐稿!

一、来稿以 10,000 字左右为宜,优秀稿件不受此限。

二、来稿行文引文注释请采用页下脚注,每页独自编号,序号①、②、③等。注释格式请采用一般论文通行格式,如:伍蠡甫《西方文论选》,上海译文出版社 1979 年版,第 17 页,或:伍何龄《读顾城南明史》,《历史研究》1998 年第 3 期。

三、来稿一经采用,将奉上稿酬及样刊。对高质量稿件,优稿优酬。

四、来稿务请寄送打印文本,收到用稿通知后再提供电子文本,请作者注明详细通讯地址、邮政编码、工作单位、联系电话、电子信箱等信息。

五、来稿六个月内未收到用稿通知,请自行处理,恕不退还稿件,也不奉告评审意见,敬请海涵。

六、来稿请寄:南京市栖霞区仙林大道 163 号南京大学文学院《南大戏剧论丛》编辑部,邮政编码:210046,电话:025-89683393,E-mail:njudrama@163.com。